

G

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

*Sexe, genre et pouvoir : les rapports hommes-femmes au prisme des scripts sexuels dans  
les représentations érotiques de la littérature québécoise contemporaine*

par Pierre-Marc Lemire, 1982 -

Bachelier ès Arts (Études littéraires et culturelles)

de l'Université de Sherbrooke

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

En vue de l'obtention de

LA MAÎTRISE ÈS ARTS

Sherbrooke

Septembre 2011

I- 2553

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse aux relations de pouvoir entre les hommes et les femmes telles qu'elles s'expriment à travers les « scripts » sexuels (Gagnon) dans six œuvres québécoises écrites après les années 2000. Deux critères déterminent le choix des œuvres : la sphère de légitimité à laquelle elles appartiennent et le sexe des auteurs. Le premier chapitre s'intéresse à deux œuvres légitimées écrites par des femmes : *La Brèche* (2002) de Marie-Sissi Labrèche et *Infrarouge* (2010) de Nancy Huston; le deuxième chapitre aborde deux romans légitimés écrits par des hommes : *Bouche-à-bouche* (2003) de Mauricio Segura et *L'aimé* (2007) d'Antonio D'Alfonso; enfin le troisième chapitre étudie, quant à lui, deux recueils de nouvelles érotiques relevant de la littérature populaire, l'un écrit par une femme, l'autre par un homme : *Grande aventure et petites histoires libertines* (2007) de Julie Bray et *Tentations voluptueuses* (2006) de Martin Lortie. Chacun des chapitres se divise en quatre parties. Dans la première partie, sont étudiés le genre des voix narratives en lien avec le sexe des auteurs. La deuxième partie s'emploie à tracer le portrait des personnages féminins et masculins principaux à l'intérieur des œuvres. Les troisième et quatrième parties étudient plus spécifiquement les scènes sexuelles, d'abord à partir de l'analyse de l'espace et ensuite à partir l'analyse des « scripts » sexuels. Nous tâchons de définir si les représentations permettent d'observer des relations justes et équitables ou dissymétriques entre les sexes, et de vérifier si les auteur-e-s emploient des matériaux qui tendent au traditionalisme, à la modernité ou à la postmodernité. (Boisclair et St-Martin)

Mots-clés : « script sexuel », sexualité, littérature érotique, érotisme, gender, égalité hommes-femmes.



## **Remerciements**

Un gros merci à Patrick Inthavanh, Hugo Chavarie et David Poissant. Sans vous le parcours aurait été beaucoup moins amusant.

Merci à Isabelle Boisclair d'avoir accepté de diriger ce mémoire. Ton dévouement et ta passion font de toi une inspiration. Merci pour ta patience.

Merci aux membres de mon jury, David Leahy et Élise Salaün. Par vos commentaires, vous avez enrichi mon travail.

Merci à Francisca Gagnon pour la compréhension, la liberté et l'amour.

Enfin, merci à mes parents Gérald Lemire et Marie-Luce Jetté sans qui je ne serais sans doute pas là. Votre soutien moral et financier a été précieux pour moi tout au long de mes études. Par les livres érotiques que vous cachez dans votre table de chevet, je vous dois également l'idée de départ de ce mémoire.

## Table des matières

Introduction.....	p.6
<b>Chapitre 1 : L'érotisme dans la littérature légitimée écrite par des femmes .....</b>	<b>p.23</b>
1.1 Des voix féminines fortes	
<i>La Brèche</i> .....	p.24
<i>Infrarouge</i> .....	p.25
1.2 Profil sémantique des personnages féminins et personnages masculins.....	p.27
1.2.1 Personnages féminins : entre l'aliénation et l'affirmation	
<i>La Brèche</i> .....	p.27
<i>Infrarouge</i> .....	p.30
1.2.2 Personnages masculins : du traditionalisme à l'émergence difficile d'une nouvelle masculinité	
<i>La Brèche</i> .....	p.33
<i>Infrarouge</i> .....	p.35
1.3 Relations de pouvoir à partir de l'analyse de l'espace : des lieux publics aux significations variables	
<i>La Brèche</i> .....	p.42
<i>Infrarouge</i> .....	p.43
1.4 Relations de pouvoir à partir de l'analyse des « scripts » sexuels : le renversement des modèles dissymétriques	
<i>La Brèche</i> .....	p.45
<i>Infrarouge</i> .....	p.48
L'écriture des femmes, un moteur pour une pluralité de discours.....	p.51
<b>Chapitre 2 : L'érotisme dans la littérature légitimée écrite par des hommes.....</b>	<b>p.53</b>
2.1 Auteurs masculins : narration et point de vue mixtes	
<i>Bouche-à-bouche</i> .....	p.53
<i>L'aimé</i> .....	p.55
2.2.1 Personnages féminins : diversité, mais cadre de genre restreint	
<i>Bouche-à-bouche</i> .....	p.57
<i>L'aimé</i> .....	p.60
2.2.2 Personnages masculins : masculinité exacerbée, mais pas toujours valorisée	
<i>Bouche-à-bouche</i> .....	p.64
<i>L'aimé</i> .....	p.67
2.3 Relations de pouvoir à partir de l'analyse de l'espace : multiples endroits, multiples « scripts »	
<i>Bouche-à-bouche</i> .....	p.72
<i>L'aimé</i> .....	p.75
2.4 Relations de pouvoir à partir de l'analyse des « scripts » sexuels : peu de « scripts » réellement satisfaisants	
<i>Bouche-à-bouche</i> .....	p.78
<i>L'aimé</i> .....	p.81
Remise en question des modèles traditionnels, mais « scripts » peu renouvelés.....	p.82

<b>Chapitre 3 : Les modèles dans la littérature érotique populaire.....</b>	<b>p.84</b>
3.1 Un cercle féminin et des voix mixtes	
<i>Grande aventure et petites histoires libertines.....</i>	<i>p.85</i>
<i>Tentations voluptueuses.....</i>	<i>p.86</i>
3.2.1 Personnages féminins : de simples dénominateurs communs	
<i>Grande aventure et petites histoires libertines.....</i>	<i>p.87</i>
<i>Tentations voluptueuses.....</i>	<i>p.90</i>
3.2.2 Personnages masculins : cet immense phallus	
<i>Grande aventure et petites histoires libertines.....</i>	<i>p.95</i>
<i>Tentations voluptueuses.....</i>	<i>p.97</i>
3.3 Relations de pouvoir à partir de l'analyse de l'espace : domesticité et domination masculine	
<i>Grande aventure et petites histoires libertines.....</i>	<i>p.99</i>
<i>Tentations voluptueuses.....</i>	<i>p.104</i>
3.4 Relations de pouvoir à partir de l'analyse des « scripts » sexuels : des scénarios androcentrés	
<i>Grande aventure et petites histoires libertines.....</i>	<i>p.107</i>
<i>Tentations voluptueuses.....</i>	<i>p.111</i>
Des représentations qui évoluent.....	<i>p.113</i>
<b>Conclusion.....</b>	<b>p.116</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>p.124</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p.131</b>

« Le sexe est le sexe, mais ce qui est considéré comme sexe est également défini et acquis culturellement. Chaque société a aussi un système de sexe/genre – un ensemble de dispositions par lesquelles le matériel biologique brut du sexe et de la procréation est façonné par l'intervention humaine, sociale, et satisfait selon des conventions, aussi bizarres que puissent être certaines d'entre elles. »

G. Rubin, *L'économie politique du sexe : Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*. (1975)

« N'y a-t-il pas par ailleurs, aujourd'hui plus encore que dans le passé, une vision bien particulière de l'homme et de la femme que l'on cherche à prescrire par les discours et les représentations qui entourent la sexualité? »

M. Marzano, *Malaise dans la sexualité : le piège de la pornographie*. (2006)

## Introduction

On peut penser que dans un monde idéal et ouvert, les relations de couple et leurs représentations tendraient à des rapports justes et équitables. Une pluralité de modèles de relations hommes/femmes apparaîtrait dans des romans qui eux répondraient davantage aux critères de la postmodernité<sup>1</sup>. Prenant en considération les avancées du mouvement féministe au Québec depuis les années 1970, il est permis de se demander comment ont évolué les relations entre les hommes et les femmes. Afin de mieux saisir quels modèles sont promus dans la littérature contemporaine, nous avons décidé de nous concentrer sur une dimension non négligeable de la vie de couple, la sexualité. Ne demeure-t-elle pas une des facettes importantes des rapports hommes/femmes?<sup>2</sup>. Comme l'a démontré Kate Millett au milieu des années 1970 dans son essai *La politique du mâle*, la sexualité se trouve au centre des luttes (ou des partages) de pouvoir dans la sphère privée.

S'intéresser aux représentations des activités sexuelles s'avère de prime abord une tâche assez facile puisque celles-ci saturent notre paysage culturel, que ce soit à travers le web,

---

<sup>1</sup> Tel que définis selon Boisclair et St-Martin, ces relations reposent sur l'équité et la réciprocité « entre deux sujets mais [permettent aussi] d'envisager le rapport lui-même comme un processus changeant, dynamique, plutôt que figé. » (Boisclair et Saint-Martin : 12)

<sup>2</sup> Cette lutte de pouvoir à l'intérieur de la sphère privée concerne aussi les unions de même sexe. Cependant, le présent travail se concentrera surtout sur la disparité ou l'égalité dans des relations hétérosexuelles.



le cinéma, la télévision ou la littérature. Le sexologue Michel Bozon explique ainsi l'influence que peuvent avoir ces représentations :

À l'époque contemporaine, l'expression de plus en plus ouverte de la sexualité, en littérature, au cinéma et dans les moyens de communication ne peut plus être interprétée comme une transgression, ni comme une simple poussée d'exhibitionnisme. Elle contribue à sa façon à une redéfinition des significations de la sexualité et des scénarios du désir aux yeux de tous. (Bozon 2005a : 92)

En s'attardant aux représentations des comportements à caractère sexuel, on se rend compte que celles-ci avalisent en très grande majorité les schémas traditionnels de la domination masculine à l'intérieur desquels les hommes agissent comme sujets et les femmes tiennent un rôle objectal. Quelques documentaires se penchent d'ailleurs sur les conséquences de la propagation de ces modèles dans la construction et la conception de la sexualité (*C'est surtout pas de l'amour*<sup>3</sup> et *Sexy Inc. Nos enfants sous influence*<sup>4</sup>, entre autres). Il est courant aujourd'hui de voir des personnes se conformer aux canons esthétiques des modèles pornographiques (par la chirurgie, l'épilation, les vêtements très suggestifs<sup>5</sup>) ou d'entendre un vocabulaire emprunté à la pornographie (que ce soit par des humoristes, dans des films « grand public », ou tout simplement dans des conversations banales de tous les jours); on réalise la grande transformation des représentations depuis les années 1960; le contenu des œuvres littéraires était, à cette époque, régulé par les autorités religieuses. La banalisation des représentations érotiques témoigne donc d'importants bouleversements dans l'histoire culturelle récente du Québec. De même, la loi Fulton sur l'obscénité, adoptée en 1959 sous les pressions cléricales, ne parviendra à

---

<sup>3</sup> *Not a love story : a film about pornography*, Réalisatrice, Bonnie Sherr Klein, ONF Canada, 1982, VHS, 60 minutes 40 secondes.

<sup>4</sup> *Sexy Inc. Nos enfants sous influence*. Réalisatrice, Sophie Bissonnette, ONF Canada, 2007, DVD, 36 minutes 14 secondes.

<sup>5</sup> Même si, dès qu'il est question d'hypersexualisation, on pense tout de suite aux effets que les diktats de la mode « sexy » ont sur les femmes, les réduisant à leur corps, il ne faut pas oublier que ces diktats modélisent également le comportement et les habitudes des hommes.

maintenir la censure sur les *comics books* ou tout autre manifestation culturelle jugée indécente que pour une courte durée<sup>6</sup>. Au fil des années, la transformation des mœurs suscitée par la laïcité et le mouvement féministe particulièrement, s'accélère et l'Église perd son pouvoir sur la régulation des représentations.

Afin d'observer l'évolution des modèles à l'intérieur de la sphère privée, la littérature pourrait être remplacée par des médiums plus imposants. L'accessibilité grandissante à la pornographie grâce à (ou à cause d') Internet a assurément plus d'impact sur les comportements que la littérature. Il reste que ces modèles de relations de couple présents dans la littérature témoignent des valeurs d'une époque donnée et participent à l'élaboration d'une sexualité balisée. Qu'elles appartiennent à la sphère populaire ou restreinte, les représentations de « scripts »<sup>7</sup> sexuels demeurent mises en scène; et les personnages, nécessairement sexués, constituent des modèles de genre. Ainsi, considérant la potentialité de la littérature à produire ou à consolider des modèles identitaires – tout comme à les subvertir –, il est permis de se demander quels types de rapports hommes/femmes sont représentés dans les œuvres québécoises<sup>8</sup> actuelles en ce qui concerne la sexualité. La question principale à laquelle cette recherche tentera de répondre est la suivante: les relations sexuelles décrites dans la littérature québécoise d'aujourd'hui sont-elles fondées sur des rapports dissymétriques ou égalitaires

---

<sup>6</sup> É. SALAÜN. « Érotisme et littérature : la révolution cachée », *Voix et images*, vol. 23, n° 2, hiver 1998, p. 297-313.

<sup>7</sup> J'expliquerai plus loin ce concept, fondamental dans mon étude.

<sup>8</sup> Le caractère « Québécois » est ici envisagé d'une façon large, incorporant des auteur-e-s issu-e-s de nationalités diverses. Ainsi, Nancy Huston et Mauricio Segura s'inscrivent dans notre corpus étant donné leur inscription dans le champ littéraire québécois. Les institutions littéraires s'accordent de cette façon à la nouvelle réalité plus inclusive du Québec d'aujourd'hui. Certes, l'inclusion de Huston dans ce corpus peut sembler plus problématique que celle de Segura, voire plus « violente », il n'empêche que ce choix nous semblait pertinent étant donné la teneur de l'œuvre et la relation privilégiée que l'auteure entretient avec le Québec.

(équitables)<sup>9</sup>? Quelques sous-questions découlent de cette interrogation principale : dans ces fictions, les personnages sont-ils dessinés avec des matériaux traditionnels du système sexe/genre, ou au contraire, constituent-ils de nouveaux modèles identitaires, affranchis des rôles convenus liés au masculin et au féminin? Ces configurations varient-elles selon le sexe de l'auteur, ou encore, selon que l'œuvre relève d'une sphère de production restreinte ou populaire?

### **Cadre théorique**

Les théories de la sexualité (Bourcier, Bozon, Despentès, Foucault, Gagnon, Rubin) ainsi que les théories du genre (Butler, De Lauretis, Guillaumin, Préjean, Roussos) fourniront les principaux outils que nous utiliserons pour répondre à ces interrogations. Ces penseur·e·s s'inscrivent résolument sur l'horizon constructionniste selon lequel les comportements sociaux résultent d'un apprentissage social – notamment par l'imitation – et non pas l'expression d'une quelconque nature. La notion du « script », développée par John Gagnon, sera centrale dans notre travail puisqu'elle insiste sur le caractère construit et non naturel de la sexualité. Elle constitue également un outil utile pour objectiver les rapports sexuels. En cela, elle permettra de mieux cerner le caractère (égalitaire ou dissymétrique) des rapports hommes-femmes véhiculés à travers les relations sexuelles des fictions à l'étude.

Si Kinsey a fait figure de pionnier en recensant et en mettant au jour les pratiques sexuelles de ses contemporains dans les années 40-50, il faut attendre le début des années

---

<sup>9</sup> « Par le terme « équitable », [Boisclair et St-Martin] veul[ent] [...] souligner que cette conception rompt avec la dissymétrie de la distribution des valeurs de genre et laisse place à une libre expression de la diversité. » (Boisclair et St-Martin : 12)



1970 avant de voir le concept de « scripts » être défini. Cette notion résulte de travaux des chercheurs américains William Simon et John Gagnon<sup>10</sup>. Gagnon analyse la sexualité contemporaine comme une manifestation des rôles spécifiques pour les hommes et les femmes :

Dans la plupart des sociétés, les conduites sexuelles et les conduites de genre sont liées à un certain degré. C'est-à-dire que ce que les hommes et les femmes font au plan sexuel est souvent différent, et qu'il existe des prescriptions sociales et des expériences qui sont associées aux conduites sexuelles selon le genre; [...] conséquemment, on considère que les différences entre les conduites sexuelles des deux genres ont des racines biologiques similaires ou sont des différences biologiques encore plus anciennes. Ce débat reste fondé sur une confusion entre les conduites reproductives, les conduites de genre et les conduites sexuelles. (Gagnon, 2008 : 76)

Ainsi, la notion de « script » sous-tend une conception constructionniste de la sexualité et invite à voir la relation sexuelle comme une suite de séquences programmée par la culture environnante. Comme mentionnée, cette théorie des « scripts » sexuels a d'abord été élaborée par John Gagnon et William Simon. Michel Bozon la résume ainsi :

[t]outes nos expériences sexuelles sont construites comme des *scripts*, c'est-à-dire qu'elles sont à la fois apprises, codifiées, inscrites dans la conscience, structurées, élaborées comme des récits. Elles découlent d'apprentissages sociaux, qui ne résultent pas tant de l'inculcation de règles et d'interdits, que d'une imprégnation par des récits multiples impliquant des séquences d'évènements, et d'une intériorisation des modes de fonctionnement des institutions. (Bozon : 104)

Ainsi, en utilisant ce concept, il est possible de mieux saisir les enjeux de pouvoir représentés dans une scène. Est-ce que la scène sexuelle semble plutôt à l'avantage d'un personnage par rapport à l'autre? Les actes sexuels réduisent-ils les personnages au clivage prédateur-masculin/victime-féminine comme c'était le cas à une certaine

---

<sup>10</sup> Mais la paternité en est le plus souvent attribuée à Gagnon seul.

époque<sup>11</sup>, ou, au contraire, est-on en présence de scènes où se déroule un échange réciproque, une relation où chacun des partenaires trouve satisfaction sans que le plaisir soit constamment focalisé sur l'un ou l'autre sexe?

Les travaux de Gagnon s'apparentent donc à la thèse que promeut Michel Foucault à l'intérieur des trois tomes de son *Histoire de la sexualité*. Foucault proposait également une vision construite et normée de la sexualité, balisée notamment, selon lui, par les éléments répressifs d'une société. Par contre, comme le souligne De Lauretis, les théories de Foucault omettaient la notion du genre :

[...] penser le genre comme étant le produit et le processus d'un certain nombre de technologies sociales, d'appareils techno-sociaux ou bio-médicaux, revient à dépasser Foucault, puisque son approche critique de la technologie du sexe n'a pas pris en compte la différence de traitements des sujets masculins et des sujets féminins par cette même technologie, et qu'en faisant l'impasse sur les investissements conflictuels des hommes et des femmes dans les discours et les pratiques de la sexualité, la théorie de Foucault exclut de fait, bien qu'elle ne l'empêche pas, la prise en considération du genre.  
(De Lauretis, 2004 : 41)

L'adjonction de la notion de sexe/genre aux propositions de Foucault, comme le suggère De Lauretis, débouche sur l'idée de « script » de Gagnon.

---

<sup>11</sup> Les travaux sur les romans Harlequin ou érotico-pornographique (*L'après-ski*) des années 70-80 concluaient également à une sexualité androcentrée violente (Bettinotti, Bonenfant, Gagnon, Houel, Dubrûle). Ces représentations servent en quelque sorte de modèle de relation dissymétrique. Cette perspective est relayée dans les travaux de Kate Millett dans son essai *La politique du mâle*. Bien qu'il soit peu probable que nous arrivions à des conclusions similaires aujourd'hui, ses travaux demeurent fondateurs de l'étude du partage de pouvoir dans la sphère privée. Son essai se penchait sur les romans *Sexus* de Henry Miller et *An american dream* de Norman Mailer (résolument machistes), qu'elle compare aux pièces théâtrales de l'auteur Jean Genet, « le seul écrivain vivant, de sexe masculin, [...] qui ait transcendé les mythes sexuels de notre époque. » (Millett: 34)



Le cadre référentiel qui nous servira à qualifier les dynamiques relationnelles en jeu en termes de complémentarité ou de réciprocité (Boisclair et St-Martin) sont les théories du sexe/genre qui posent la différenciation sur le plan des modèles culturels plutôt que sur celui de la nature:

La polarité “masculin”/“féminin” a été et reste un thème central dans presque toutes les représentations de la sexualité. Pour le sens commun, la sexualité masculine et la sexualité féminine sont distinctes : la sexualité masculine est vue comme active, spontanée, génitale, facilement excitée par des “objets” et le fantasme, alors que la sexualité féminine est pensée en fonction de la relation qu’elle entretient avec la sexualité masculine, comme étant fondamentalement expressive et une réponse à la sexualité masculine. (De Lauretis, 2004 : 68)

Par la mise en évidence d’une vision différenciée □ opposant le masculin-actif au féminin-passif □, De Lauretis présente des modèles présumés et convenus de la sexualité. Bien qu’elle cherche, pour sa part, à déconstruire ce type de représentations, la théoricienne démontre que les relations complémentaires se révèlent effectives et courantes. Pour cette raison, il s’avère nécessaire de convoquer la question du pouvoir de manière à faire ressortir les comportements dominants, inégaux, ou au contraire, réciproques des protagonistes. Ainsi, Gayle Rubin, dans son texte *Penser le sexe : pour une théorie radicale de la politique de la sexualité*, développe une réflexion qui souligne la dimension politique des scripts sexuels:

Une morale démocratique devrait juger les actes sexuels d’après la façon dont les partenaires se traitent, le niveau de considération mutuelle, la présence ou l’absence de coercition, la quantité et la qualité des plaisirs qu’ils provoquent. Que ces actes sexuels soient homos ou hétéros, qu’ils aient lieu en couple ou en groupe, dans la nudité ou avec des sous-vêtements, qu’ils soient vénaux ou gratuits, qu’ils fassent ou non recours à la vidéo ne devrait être un critère éthique pour personne. (Rubin 2001 : 90)

Ces notions seront essentielles dans l'analyse des romans à l'étude, afin d'en saisir les significations potentielles et d'établir le caractère égalitaire ou dissymétrique de la relation.

### **État de la question**

Les travaux sur l'érotisme dans les œuvres littéraires ou la littérature érotique restent plutôt rares, particulièrement en ce qui concerne les œuvres contemporaines. La plupart des études privilégient un corpus légitimé essentiellement masculin datant en grande partie du 18<sup>e</sup> siècle (Sade, Restif de la Bretonne, etc.). Deux tendances ressortent en ce qui a trait à l'analyse de ces œuvres (masculines doit-on le préciser) : soit elles sont valorisées pour leur caractère subversif par des auteurs tels que Pauvert (2000) et Bataille (1965), soit elles sont vertement critiquées pour leur machisme et leur violence exacerbés par d'autres, comme Dardigna (1980) et Millett (1971)<sup>12</sup>.

Récemment, quelques publications ont permis de jeter un nouveau regard sur la littérature érotique contemporaine. Dans son ouvrage *La littérature pornographique*, publié en 2007, Dominique Maingueneau fait bien ressortir les traits récurrents du genre : la répétition, l'invraisemblance des récits, la quotidienneté des scénarios, les personnages non-substantiels et plus ou moins interchangeables, ainsi que l'androcentrisme des représentations sexuelles. Quelques années auparavant, en 2003, la chercheuse Élise Salaün a consacré sa thèse de doctorat à l'érotisme dans la littérature québécoise, de ses débuts à nos jours. Dans son dernier chapitre consacré à plusieurs recueils de nouvelles érotiques publiés dans les années 90 au Québec, Salaün fait ressortir le caractère

---

<sup>12</sup> Voir notamment le chapitre « Politique sexuelle » tiré de son essai *La politique du mâle*.

conforme, répétitif, domestique et androcentrique de la majorité de ces publications. À l'automne 2008, un mémoire s'intéressant à la nouvelle érotique féminine au Québec a été présenté à l'UQAM par Pascale Dubé. Réalisé sous la direction de Lori Saint-Martin, ce mémoire en vient à la conclusion que la participation massive d'auteures féminines au genre érotique a permis certaines innovations dans les représentations, notamment sur le plan de l'affirmation, de la subjectivité et de l'inversion des rapports de force. Malgré le fait que plusieurs des nouvelles étudiées restent ancrées dans les conventions du modèle traditionnel, les innovations observées témoignent, selon elle, d'une littérature érotique féminine diversifiée et en évolution. Enfin, il faut noter l'importance de certains chercheurs(ses), tels que Michel Bozon, qui se sont quant à eux intéressés aux représentations sexuelles dans un corpus d'œuvres littéraires légitimées. (Bozon 2005b)

Les travaux sur le roman Harlequin dans les années 80<sup>13</sup> s'apparentent aussi au type d'étude que nous voulons accomplir. Bien que le genre sentimental oblitère presque complètement l'aspect sexuel, il demeure que ces études<sup>14</sup> jettent un regard sur les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes dans la sphère privée. Ces travaux montrent que le caractère machiste et traditionnel des relations hommes/femmes imprègne la littérature sentimentale, malgré que cette dernière soit destinée à un public en très grande majorité féminin.

---

<sup>13</sup> Les études sur le Harlequin provenant du Québec ont été dirigées en grande majorité par Julia Bettinotti.

<sup>14</sup> Plusieurs travaux s'avéreront utiles afin de comparer les types de relations de pouvoir : BARRETT, Caroline, *la Femme et la Société dans la littérature sentimentale populaire québécoise 1940-1960*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1979, 86 f.; BÉDARD-CAZABON, Hélène et PROVOST, Christiane, *Un subtil parfum de mensonge. Essai d'analyse d'un corpus de romans Harlequins*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, 271 f.; BETTINOTTI, Julia, *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ, 1990, 151 p.; BONENFANT, Nicole, *Le rôle de la violence masculine comme support à la pulsion sexuelle féminine dans un échantillonnage de paralittérature sentimentale et érotico-pornographique*, Mémoire (M.A), UQAM, septembre 1985, 170 p.; DUBRÛLE, Marie-Andrée, *Le cas Harlequin : la mise à l'épreuve du sujet femme : une analyse des procédés narratifs et littéraires*, Université Laval, 1986, 113 p.; GAGNON, Andrée, *Et si je t'aime, prends garde à toi : essai d'anthropologie sur la sexualité dans les romans Harlequin*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1987, 107 p.



## **Objectifs et hypothèses de recherche**

Les objectifs de cette étude sont de deux ordres. D'abord, elle vise à analyser les relations de pouvoir entre les personnages à l'intérieur de scènes sexuelles présentes dans des romans contemporains, dans le but de déterminer si ces relations reconduisent le schéma traditionnel homme-sujet-dominant et femme-objet-dominée, ou si elles se montrent plus égalitaires, mettant en scène deux sujets autonomes. Ensuite, elle cherche à vérifier si l'on peut détecter les écarts éventuels selon le sexe de l'auteur et le statut littéraire des œuvres (légitimées ou paralittéraires). Étant donné que les femmes ont plus à gagner dans le renouvellement des identités de genre, on suppose que les romans signés par des femmes seront plus enclins à représenter et produire des relations équitables, fondées sur la réciprocité. Toutefois, nous croyons que le statut du texte littéraire viendra pondérer cette première hypothèse; c'est-à-dire que nous nous attendons à ce que les rapports de genre soient plus dissymétriques dans la paralittérature, et plus équitables dans les textes appartenant à la sphère de production restreinte, quel que soit, dans les deux cas, le sexe de l'auteur·e.

## **Méthodologie**

Pour établir la dynamique relationnelle à l'œuvre dans chaque roman, il nous faudra en premier lieu procéder à une analyse de la forme, nous attachant à identifier les types de narration et de focalisation présentes dans les œuvres à partir des travaux de Gérard Genette dans *Figures III*. Il sera alors possible, à partir de données objectives, de situer le point de vue andro- ou gynocentré des œuvres. Est-on en présence de narrateurs/trices

masculins ou féminines? Peut-on observer un travestissement narratif<sup>15</sup>? (Saint-Martin : 2007) La focalisation est-elle davantage portée sur le personnage masculin, féminin ou distribué équitablement entre les deux? En deuxième partie, nous tracerons le portrait des personnages féminins et masculins selon une grille d'analyse du personnage féminin élaborée par Boisclair (2002) et inspirée par le modèle sémiologique de Philippe Hamon, ainsi que de diverses grilles présentant schématiquement les codes de genre, dont celles d'Isabelle Boisclair (2004 : 335-336), de Pierre Bourdieu (2002 : 17) et de Marc Préjean (1994 : 47-48). Il sera alors possible de déterminer si les personnages possèdent des attributs canoniques liés à leur genre ou si, au contraire, ils en redéfinissent les contours<sup>16</sup>. Les éléments retenus pour l'analyse des personnages sont leur parcours professionnel, leurs caractéristiques physiques, leur statut matrimonial, leur milieu social et leur rapport à la sexualité. Les données recueillies permettront de classer les personnages selon leur appartenance au modèle traditionnel (homme dominant et femme dominée), moderne (homme et femme égaux, mais encore bien définis par leur conformité au modèle binaire), ou postmoderne (personnages égaux, modèles identitaires non-conformes au canon) (Boisclair-Saint-Martin : 2006).

Ensuite, afin d'identifier le caractère égalitaire ou dissymétrique de la relation, celle-ci sera analysée selon deux aspects : l'espace et les scripts. Nous posons comme postulat

---

<sup>15</sup> « Ce que Kahn appelle le « travestisme narratif » attire l'attention sur les ambiguïtés inhérentes à la création d'une voix féminine, notamment grâce à l'intervention d'une instance masculine — rédacteur ou compilateur — dont la présence met en relief l'émergence du féminin. C'est la présence spectrale de cette instance masculine qui fait qu'il y a travestisme : en effet, le travesti doit à la fois passer pour une femme et dévoiler son sexe masculin, faute de quoi son geste n'est pas reconnu. Ce paradoxe, cette tension, ce va-et-vient constant entre masculin et féminin caractérise son activité. » (Saint-Martin : 33) Nous étudierons cette théorie également à partir des auteures féminines, c'est-à-dire que nous observerons si celles-ci travestissent leur voix de manière à donner la parole ou l'attention aux personnages masculins.

<sup>16</sup> Il est entendu que c'est la portée signifiante sur le plan sémiotique, de ces attributs que nous prenons en compte, et non pas leur valeur essentielle.



que, dans l'arrangement narratif, le lieu de la mise en scène du rapport sexuel participe à la distribution des attributs du pouvoir. Aussi nous nous intéressons, d'abord, au rapport de propriété – à qui appartient ce lieu? – puis au comportement des protagonistes dans ce lieu (appropriation, invasion, inconfort, bien-être, etc.). L'analyse du rapport de propriété de l'espace ainsi que des comportements à l'intérieur de la relation sexuelle sera utile afin de déterminer les rapports de pouvoir qui se jouent entre les personnages. Cette partie s'inspire des travaux réalisés sur les romans Harlequin dans les années 80. Julia Bettinotti y démontrait que les lieux étaient souvent à l'avantage de l'homme :

L'opposition entre l'héroïne et le héros, manifestée en surface par la confrontation polémique, dresse l'un contre l'autre l'univers féminin et l'univers masculin. Cet antagonisme, jusqu'à la fin irréductible, résonne tout au long du texte et réapparaît dans le langage spatial, en termes de grandeurs (la taille, le poids, la voiture, maison), en termes d'appartenance ou d'appropriation du corps et des lieux (sa chambre à elle, son bureau à lui). L'héroïne perçoit ces oppositions binaires (l'histoire n'est-elle pas racontée de son point de vue?). La conscience qu'elle en a s'accompagne d'un sentiment très net d'invasion, de dépossession de son propre corps et de ses aires d'appartenance. (Bettinotti: 56)

Dans les romans sentimentaux, la femme dépend souvent de l'homme, par exemple dans la grande maison de celui-ci ou dans un pays étranger qu'il lui fait découvrir. Une certaine forme de violence ou de séquestration se manifeste également à travers l'appropriation des lieux privés du personnage féminin par le héros : dans un scénario répétitif, ce dernier insiste pour qu'on le laisse entrer, repousse la femme de manière agressive pour l'embrasser, etc. Ces études nous servent de base pour mieux comprendre les enjeux liés à l'espace dans les scènes érotiques des textes de notre corpus. Quelles attitudes les personnages adoptent-ils par rapport à ces lieux? Qui décide de l'endroit où la relation se déroule? Que symbolisent ces lieux (engagement, désengagement,

soumission, etc.)? L'article d'Isabelle Boisclair sur le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois (2009), ainsi que le chapitre « La géographie du désir : espace privé/espace public » tiré de l'essai *De la sexualité en démocratie : l'individu libre et ses espaces identitaires* de l'auteure Valérie Daoust soutiendront l'analyse de cette partie. En quatrième partie, il s'agira d'abord de chercher à savoir, si un des partenaires est objet par rapport à l'autre en observant, notamment, lequel des personnages prend les initiatives dans la scène sexuelle et celui qui agit davantage, ensuite, si les relations tendent davantage vers la complémentarité ou la réciprocité. À l'intérieur même de la relation sexuelle, les actes récurrents serviront d'indicateurs quant aux modèles de relations promus. Assiste-t-on à un modèle unique de relations sexuelles? Les scripts proposés avantagent-ils un des deux sexes? Sort-on du scénario prévisible de Masters et Johnson « excitation, plateau, orgasme et résolution » (Gagnon, 2008 : 64)?

## **Corpus**

Le choix du corpus s'est établi à partir de deux variables : le sexe des auteurs et le statut littéraire de l'œuvre (populaire ou légitime). Il fallait donc tenter de trouver des œuvres parues après 2000 qui comportaient une bonne part de scènes sexuelles. Ainsi, nous avons arrêté notre choix dans un premier temps sur deux œuvres littéraires écrites par des femmes : *La Brèche* (2002) de Marie-Sissi Labrèche et *Infrarouge* (2010) de Nancy Huston.

La tâche s'est révélée plus ardue lorsqu'est venu le temps d'établir les œuvres à l'étude dans le deuxième chapitre consacré à des œuvres légitimées écrites par des hommes. En

effet, peu d'auteurs masculins nous viennent immédiatement à l'esprit en ce qui concerne l'érotisme. Bien que les romans *Un petit pas pour l'homme* et *Mal élevé* de Stéphane Dompierre aient obtenu une certaine reconnaissance<sup>17</sup> et qu'ils incluent plusieurs scènes érotiques, ceux-ci affichent davantage les critères esthétiques de la sphère de production de masse, faisant même figure de précurseurs du pendant masculin de la *chick-lit*, la *lad-lit*. Nous arrivons au même constat pour les romans de Stéphane Bourguignon. De plus, dans son cas, les scènes sexuelles s'avèrent moins fréquentes. Cette question de la présence suffisante de sexualité en vue d'une analyse devenait l'écueil de plusieurs œuvres légitimées écrites par des hommes. *Carnet de naufrage* et *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault, *Sauvages* de Louis Hamelin, *Les trois modes de conservation des viandes* de Maxime-Olivier Moutier, par exemple, présentaient tous des scènes sexuelles. Cependant, le poids de ces quelques scènes isolées offrait trop peu de prise à l'analyse et surtout, à une étude qui pose les scènes sexuelles comme prisme à l'étude des sexes/genres. Les œuvres de Dany Laferrière ont aussi été exclues du corpus étant donné que la plupart de ses récits se déroulent en Haïti. En outre, ses romans qui laissent une grande place à l'érotisme ont été, pour la plupart, écrits avant les années 2000 : *Eroshima*, *La chair du maître*<sup>18</sup>, *Le goût des jeunes filles*. Pour le deuxième chapitre, nous avons finalement arrêté notre choix sur deux œuvres qui respectaient les critères que nous nous étions imposés : *Bouche-à-bouche* de Mauricio Segura et *L'aimé* d'Antonio D'Alfonso.

<sup>17</sup> La quatrième de couverture du roman *Un petit pas pour l'homme*, fait entre autres état de critiques très élogieuses provenant de Christian Desmeules du *Devoir*, d'Hugues Corriveau de la revue *Lettres québécoises*, ainsi que de l'obtention du *Grand prix de la relève littéraire Archambault*.

<sup>18</sup> Dans son texte «Quand le serpent se mord la queue : le désir sexuel du sujet masculin en autofiction dans *Les miroirs de mes nuits* de Roger Fournier et *La chair du maître* de Dany Laferrière.», Élise Salaün fait bien ressortir les enjeux de pouvoir du roman de Laferrière, principalement entre les femmes blanches et les jeunes hommes noirs, par la domination de celles-ci et la tentative d'appropriation de pouvoir de ceux-ci. De plus, le chaos haïtien se reflète dans l'indiscipline sexuelle des personnages du roman *La chair du maître*, ce qui démontre l'inscription des représentations à caractère sexuelles dans ce contexte précis. (Salaün dans Boisclair [2008] : 110-113.)



L'intérêt du troisième chapitre naît de l'essor considérable qu'a pris la littérature érotique populaire ces vingt dernières années, autant au Québec qu'ailleurs en occident. Ce phénomène a généré plusieurs auteur·e·s, dont certain·e·s connurent un important succès commercial : Lili Gulliver, Marie Gray, William St-Hilaire (pseudonyme), Martin Laliberté, Martin Lortie, Julie Bray en sont de bons exemples. Ainsi, les recueils *À faire rougir* de l'auteure Marie Gray se sont écoulés à plus de 400 000 exemplaires.<sup>19</sup> L'auteure Julie Bray, quant à elle, a publié 16 recueils de nouvelles érotiques entre 1999 et 2011 (cinq ont de plus été réédités). Qui plus est, quelques auteur·e·s publient des nouvelles dans des revues populaires telles que *Corps et Âmes*, *Adorable*, *Femmes d'aujourd'hui*, *Oh!*<sup>20</sup>, et *Summumgirl*<sup>21</sup>. Ces magazines sont mis en vente dans les kiosques à l'épicerie ou au dépanneur, ce qui facilite l'accès à ce genre littéraire.

Quelques éditeurs se partagent le marché du livre érotique au Québec. Une littérature érotique populaire, écrite par des auteur·e·s québécois·e·s, émerge véritablement au début des années 1990 avec la parution du premier roman de la série Lili Gulliver, *L'Univers Gulliver-Paris*, chez VLB. Les parutions ne couvrent pas les tablettes à ce moment-là. Il faut attendre en 1999 pour remarquer une réelle régularité chez les éditeurs. Ceux-ci font alors paraître plus d'une dizaine de recueils par année. Quebecor s'approprie une large

---

<sup>19</sup> FAUCHER Bernard (en remplacement de Christianne Charrette). « Marie Gray, éduquer par la littérature sensuelle », Christiane Charrette en direct, Montréal, Radio-Canada, 20 mars 2009 11h08, Émission de radio, (19 minutes 30 secondes), [en ligne], [http://www.radio-canada.ca/emissions/christiane\\_charette/2010-2011/archives.asp?date=2009-03-20](http://www.radio-canada.ca/emissions/christiane_charette/2010-2011/archives.asp?date=2009-03-20) (Page consultée le 6 mai 2011).

<sup>20</sup> *Oh!* est l'initiative de l'auteure Julie Bray. Chaque numéro du magazine donne à ses lecteurs/trices un code d'accès qui permet le téléchargement en Mp3 de nouvelles dont elle fait la lecture.

<sup>21</sup> Les titres *Corps et âmes* et *Adorable* n'existent plus. Les éditions Genex, qui les publiaient, se concentrent maintenant sur la revue *Summumgirl* (pendant du magazine pour hommes *Summum*). Les revues *Femmes d'aujourd'hui* et *Oh!* sont également toujours sur le marché.

part du marché en éditant et rééditant cinq à dix recueils par année<sup>22</sup>. Cette maison d'édition détient plus du tiers des publications. Si l'on ajoute à cela le rachat des éditions VLB, de Libre expression et les quelques publications de Presses Libres depuis 2010, on arrive à un total de 44% des 171 œuvres répertoriées depuis 1990. De plus, quelques maisons d'édition telles que Point de fuite et Trait d'union ont fait des incursions dans le marché du livre érotique, mais s'en sont rétractées rapidement, éclipsées par de plus gros joueurs. Pour cette raison, le choix des œuvres pour ce chapitre nous a semblé évident. Puisque les publications de la maison Quebecor sont les plus importantes quantitativement, il nous a paru intéressant de nous pencher sur leur contenu afin d'analyser comment elles se situent par rapport aux œuvres légitimées. Pour ce faire, nous avons choisi les œuvres de deux auteur-e-s prolifiques de la maison d'édition. Ce chapitre portera donc sur les œuvres *Grande aventure et petites histoires libertines* de Julie Bray (de loin la plus prolifique du groupe) et *Tentations voluptueuses* de Martin Lortie<sup>23</sup>. Il sera aussi intéressant de voir si les relations hommes/femmes se cantonnent dans les schémas traditionnels de la domination masculine à l'instar de ce que l'on rencontre dans les œuvres des figures de proue en érotisme « populaire », soit Marie Gray, William St-Hilaire et Lili Gulliver, comme l'a démontré Élise Salaün dans le dernier chapitre de sa thèse de Doctorat : *Oser Éros. L'érotisme dans le roman québécois*.

---

<sup>22</sup> Des graphiques joints en annexe (Annexe 1 et 2) démontrent la part de marché de chacune des maisons d'édition dans le marché du livre érotique. Les données ayant servi à établir ces graphiques se trouvent aussi jointes en annexe 3. Les publications ont été répertoriées de façon la plus exhaustive possible à l'aide du catalogue de la BANQ. Le tableau contient seulement les œuvres érotiques populaires. Pour cette raison, les œuvres publiées par la maison d'édition Les herbes rouges par exemple ont été exclues. Certaines œuvres telles que les romans publiés chez Point de fuite font quant à elles partie de la sphère mitoyenne et sont comptabilisées dans le tableau. Ce graphique a pour but de démontrer l'importance de Quebecor dans ce marché et aide à mieux comprendre l'évolution du livre érotique au Québec.

<sup>23</sup> Bien que l'auteur Martin Laliberté ait publié davantage de recueils, *Tentations voluptueuses* a été réédité en 2006 et en 2009, ce qui témoigne de son succès.



Nous sommes certes conscient de faire jouer ici une certaine disparité : les romans de la sphère légitime ne sont pas des « romans érotiques », alors que les textes de la sphère populaire s'affichent nettement comme littérature de genre. Mais pour l'heure, nous maintenons cette disparité, retenant comme facteur de distinction la sphère d'appartenance des œuvres, considérant que de nos jours, les romans non spécifiquement érotiques n'hésitent plus à intégrer l'érotisme. Enfin, la plus grande place apportée aux romans de la sphère légitime dans ce mémoire se justifie simplement par la richesse du matériau à analyser. Nous avons conservé des œuvres populaires à titre d'éléments comparatifs en regard des scènes sexuelles présentes dans les œuvres légitimes. Il aurait été possible de nous concentrer sur un corpus de textes érotiques légitimé, mais nous aurions du même coup éclipsé des représentations littéraires qui influencent la conception de la sexualité en cours dans notre société, étant donné l'adhésion d'un large public à ce type de littérature.

## Chapitre 1

### L'érotisme dans la littérature légitimée écrite par des femmes

L'érotisme dans la littérature confine habituellement les œuvres dans la sphère de production de masse. De nombreuses exceptions telles que le roman *Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, le roman *Histoire d'O* de Pauline Réage ou, plus récemment, les romans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan contreviennent cependant à ce classement. C'est à cette catégorie de romans que nous nous intéresserons dans ce chapitre, plus précisément à des œuvres légitimées d'auteurs qui font une place considérable à l'érotisme. Dans son essai *Sociologie de la sexualité*, le sociologue Michel Bozon étudie justement certaines œuvres contemporaines, notamment des romans de Virginie Despentes, Catherine Millet et Michel Houellebecq. Selon lui, ces œuvres

[...] font éclater la représentation stéréotypée de la sexualité comme activité non problématique qu'il suffirait de dévoiler; l'objectivation des actes intimes permet d'aborder, sous un angle nouveau, la difficulté pour un désir féminin d'émerger dans une société dominée par des scénarios sexuels masculins, les conséquences intimes des changements dans les rapports entre hommes et femmes, la diversité croissante des manières de donner cohérence à sa vie sexuelle [...] (2005a :102)

Nous nous attendons donc à retrouver des scénarios semblables à ceux étudiés par Bozon dans les œuvres d'auteur·e·s français·e·s □ scénarios qui apportent certaines réflexions à propos de la sexualité □ dans ces deux romans écrits par des auteures provenant de la sphère légitime : *La Brèche* (2002) de Marie-Sissi Labrèche et *Infrarouge* (2010) de Nancy Huston. Ces auteures présentent-elles des personnages qui correspondent au clivage traditionnel des genres? Suggèrent-elles des modèles de relations dissymétriques ou égalitaires ou renouvellent-elles les scénarios?

## 1.1 Des voix féminines fortes

### *La Brèche*

Le roman *La Brèche*<sup>23</sup> de l'auteure Marie-Sissi Labrèche met en scène le personnage d'Émilie-Kiki, une jeune femme étudiant en littérature qui entretient une liaison avec son directeur de maîtrise, lui-même marié et installé dans une maison à Outremont avec sa famille. Cette relation se trouve au cœur du roman. Entre deux rencontres (centrées principalement sur le sexe), Émilie-Kiki partage d'une manière logorrhéique ses angoisses et son désir de finir sa vie avec lui. Au cours du roman, un troisième joueur se greffe au couple, Mikaël, un jeune homme romantique qui aimerait s'engager avec Émilie-Kiki. Cette dernière le fréquente quelque temps et met un terme à cette relation lorsque Mikaël lui pose un ultimatum : choisir entre lui et son professeur de littérature. Émilie-Kiki pose à son tour un ultimatum à Tchéky, mais ce dernier refuse de quitter sa femme. La situation change lorsqu'il apprend qu'Émilie-Kiki a failli mourir d'une

---

<sup>23</sup> Toutes les références à ce roman seront indiquées par *LB*, suivi du numéro de page.

surdose d'anxiolytiques. Un accident de voiture vient toutefois briser le beau rêve : Tchéky meurt sur le coup alors qu'Émilie-Kiki se retrouve seule et mère de jumeaux (on apprend a posteriori qu'elle était enceinte). Raconté par une narratrice autodiégétique (personnage principal faisant le récit de son histoire)-extradiégétique (récit premier), le roman *La Brèche* utilise la première personne du singulier. L'auteure propose donc un univers féminin très personnel et l'instance narrative qu'elle met en place est maintenue tout au long du roman. Le lecteur<sup>24</sup> devient en quelque sorte témoin des pensées les plus secrètes du personnage, qui s'exprime sur son passé, sa vie affective et sa vie sexuelle.

### ***Infrarouge***

Le roman de Nancy Huston *Infrarouge*<sup>25</sup> met en scène le personnage de Rena Greenblatt. Celle-ci part en voyage en Italie où son père et sa belle-mère l'attendent. Les vacances débutent à peine qu'elle reçoit des appels de son mari Aziz l'informant d'une situation de plus en plus chaotique dans les banlieues parisiennes. Ce dernier agit comme rédacteur en chef de la revue pour laquelle elle travaille en tant que photographe. Pour cette raison, il insiste pour qu'elle revienne en France, ce qu'elle refuse de faire. Cette trame principale, au présent de la narration, est entrecoupée tout au long du roman par des souvenirs et des réflexions de Rena. On retrace notamment des moments importants de sa vie affective et sexuelle depuis l'enfance jusqu'à aujourd'hui. Le personnage partage ainsi à l'aide

---

<sup>24</sup> Le masculin ici, veut s'accorder avec la posture de lecture qui est la mienne.

<sup>25</sup> Toutes les références à ce roman seront indiquées par *I*, suivi du numéro de page.



d'exemples tirés de l'Histoire<sup>26</sup>, de ses expériences et de son travail d'artiste<sup>27</sup>, sa vision de la sexualité et des archétypes masculin/féminin. Les situations auxquelles elle est confrontée et les endroits qu'elle visite lors de son voyage interviennent telles des déclencheurs de récits qui s'imbriquent dans la trame principale. Toutes ces histoires, imaginées ou tirées de son passé, sont toujours racontées à partir d'un dialogue avec Subra, un personnage imaginaire. Ainsi, ce roman est d'abord construit à partir d'une narration omnisciente, ou hétérodiégétique-extradiégétique, ce qui instaure une certaine distance par rapport à ce que vit le personnage. Cependant, des changements de focalisation se produisent à plusieurs reprises lorsque Subra s'adresse au personnage principal, Rena, et que celui-ci répond. L'instance narrative omnisciente passe alors d'une focalisation zéro à une focalisation interne. Le dialogue qu'entretiennent Rena et Subra perce constamment le récit, établissant de nombreux glissements entre les deux

---

<sup>26</sup> Rena relate, entre autres, l'histoire de Beatrice Cenci, une aristocrate du XVI<sup>e</sup> siècle. Enfermée, humiliée et brutalisée par son père, elle fut condamnée à mort pour l'avoir fait assassiner. (I : 17) Subra, un personnage imaginé par Rena lui rappelle les atrocités que font subir des miliciens burundais à des femmes enceintes dans la République du Congo. (I : 38) Certaines pratiques sexuelles particulières sont racontées par Rena : les juifs hassidiques qui placent un drap recouvrant l'épouse, laissant seulement un trou pour l'organe sexuel; et des boîtes de nuit de Tokyo qui offrent à des clients, un contreplaqué avec un trou à l'endroit du sexe féminin pour se satisfaire. (I : 39) On apprend également l'histoire de la photographe américaine Lee Miller, violée à l'âge de sept ans et photographiée dans des poses lascives par son père à partir de l'âge de huit ans. Celle-ci est reconnue pour ses photos de cadavres dans les camps de concentration. (I : 62) Rena fait aussi le récit de l'histoire du chanteur nigérien Fela Kuti, marié à 27 femmes qui seront toutes violées (sa mère sera, quant à elle, défenestrée), d'après les ordres du gouvernement nigérien qui n'appréciait pas ses positions politiques. (I : 83) Elle mentionne enfin la démarche artistique d'Araki, qui photographie des femmes ligotées. Celles-ci rappellent la tradition *kinbaku*, qui permettait qu'on ligote et suspende des femmes pour la contemplation des moines bouddhistes. (I : 219)

<sup>27</sup> Rena a réalisé un reportage photographique *Filles et fils de pute...*, qui s'intéressait au métier de prostituées, mais surtout à la vie familiale de ces femmes en dehors du métier. (I : 109-110) Son exposition *Mystères de messieurs* se penche, quant à elle, sur « les jeux, masques et théâtres de la virilité » des hommes, de l'amateur sportif dans les stades jusqu'au militaire armé, en passant par certains protocoles officiels de gouvernements. (I : 129) La photographe rejette un homme rencontré lors de sa recherche pour cette dernière exposition. Il s'agit de Gérard, ancien détenu et producteur sans vergogne de films pornos *hard*, qui rappellent ces *snuffs movies* qui simulent ou produisent réellement des scènes de viol ou de sexe très violent. (I : 264-265)

types de focalisation. Nous avons alors accès aux pensées de Rena grâce à une narration au « Je » amenée par la focalisation interne.

Les deux auteures mettent donc en jeu une perspective féminine bien qu'elles proposent des voix différentes (Genette). Il sera intéressant de voir quels modèles de personnages et de relations proposent ces auteures.

## **1.2 Profil sémantique des personnages masculins et personnages féminins**

Avant de procéder à un décodage des « scripts » relayés par les auteures, il s'avère nécessaire de dresser le profil des protagonistes impliqués dans les scènes sexuelles. Comme vu précédemment, l'analyse des personnages de ces romans, basée sur le modèle sémiologique de Philippe Hamon adapté à une lecture du genre (Boisclair : 2002), se limitera aux personnages principaux, qui sont d'ailleurs ceux étant le plus souvent représentés dans les scènes sexuelles.

### **1.2.1 Personnages féminins : entre l'aliénation et l'affirmation**

#### ***La Brèche***

Émilie-Kiki, narratrice autodiégétique du roman de Labrèche, est finissante d'une maîtrise en lettres. Bien qu'élevé, son niveau de scolarité la confine tout de même à un statut professionnel précaire puisque à 26 ans, elle demeure toujours étudiante. En marge de ses études, elle multiplie les contrats de rédactrice pigiste. L'apparence physique

d'Émilie-Kiki répond aux standards «traditionnels» de la beauté dans la mesure où la narratrice se qualifie elle-même par certaines expressions telles que: « son petit clown XXX » (LB : 55), « une petite blondinette aux yeux en forme de manque! » (LB : 64) ou « un petit pétard blond » (LB :106). Par ailleurs, elle fait montre d'une angoisse constante liée au désir de plaire à son partenaire Tchéky, qui dirige également ses travaux de maîtrise: « [...] j'ai peur qu'il m'ait oubliée, qu'il m'ait remplacée par une autre étudiante plus belle, plus gentille, plus attachante avec des formes plus attirantes qui fait des choses que je ne fais pas, qui se fait enculer et qui aime ça, par exemple [...] » (LB : 61-62). Sa crainte de ne pas satisfaire son partenaire la situe comme objet manipulable. Celui-ci se trouve en position de force et peut la soumettre à des actes qu'elle n'apprécie pas nécessairement puisqu'elle a peu d'estime pour elle-même et qu'elle cherche à le contenter. Sa confiance en ses attraits physiques s'avère aussi faible, craignant même d'être remplacée par une autre étudiante et ce, malgré sa jeunesse et qu'elle respecte les canons esthétiques de la beauté alors que lui est un enseignant plus âgé et pas particulièrement soigné, comme on le verra plus tard. Celui-ci occupe donc une position d'autorité sur elle, ce qui fait en sorte qu'elle demeure prisonnière des schèmes traditionnels de la femme subordonnée à l'homme. L'aventure que vit Émilie-Kiki avec son professeur de littérature entraîne un rapport des plus dissymétriques. Ce message qu'elle laisse dans la boîte vocale du bureau de Tchéky, à « *l'Université de l'amour congelé comme un dîner congelé*<sup>28</sup> » témoigne bien de ce partage inégal de pouvoir dans la relation : « *Euh... Je ne sais pas si je fais bien de te laisser des messages comme ça,*

---

<sup>28</sup> L'italique des citations présentées dans ce mémoire est des auteures. Toute intervention de ma part sera indiquée par l'expression [Je souligne].



*des messages qui n'ont pas souvent de feed-back, on dirait que je n'ai pas d'amour propre ou plutôt, pour paraphraser Yann Andréa tantôt à Pivot, que je suis ta petite amante soumise. » (LB : 60).* L'engagement très limité du personnage masculin et la soumission d'Émilie-Kiki ressortent de manière évidente dans cet extrait. Dans l'expectative d'une relation exclusive avec lui, elle doit se contenter de ce que Tchéky lui offre en dehors de son mariage, ses enfants et son travail.

Le milieu social dans lequel la protagoniste a vécu<sup>29</sup> influence clairement son rapport à la sexualité. Dans ce passage où Émilie-Kiki évoque ce qu'elle connaît de sa conception à sa psychanalyste, les crises du personnage de la mère montrent qu'Émilie-Kiki provient d'un milieu difficile et aliénant:

Ma conception dans ce cas. Un viol rue Wurtele, d'après ce qu'elle m'a raconté, ma mère folle à lier [...] Et mes premiers mois, à moi! *Ce n'est pas ma fille!* criait-elle sur tous les toits, ma mère. Petite puce en plein milieu d'une cuisine sale remplie de coquerelles, *Ce n'est pas ma fille! C'est la fille d'une autre!* (LB : 37-38)

Le sexe apparaît alors comme la réponse obtenue à ses appels qu'elle lance pour combler ses carences affectives, suggérant ici être proprement abusée par « les gens » :

[...] *J'ai perdu ma mère folle à lier et ma grand-mère, est-ce qu'il y a quelqu'un pour m'entourer de ses bras?* Oh oui, quelqu'un m'entoure de ses bras et partout partout jusque dans mes petites culottes. Elles sont ainsi mes relations avec les gens. (LB : 74)

---

<sup>29</sup> L'analyse du milieu social substitue en quelque sorte *la biographie*, critère élaboré par Philippe Hamon dans son étude sémiologique de « l'être du personnage ». Selon lui, « [l]e portrait biographique, enfin, en faisant référence au passé, voire à l'hérédité, permet de conforter le vraisemblable psychologique du personnage (en donnant la clé de son comportement)[...] » (Jouve : 59)

Sa filiation maternelle particulière et son manque d'affection engendrent en quelque sorte cette difficulté à affirmer ses aspirations profondes, particulièrement dans ses relations intimes.

### ***Infrarouge***

Rena Greenblatt, le personnage principal du roman de Nancy Huston, a, quant à elle, 45 ans et pratique le métier de photographe globe-trotter, travaillant, entre autres, pour un magazine français de gauche appelé *De la marge*. En ce qui concerne l'apparence physique de Rena, on constate que sa description s'éloigne des normes de la féminité lorsque Subra se moque d'Ingrid, la belle-mère de Rena, adoptant la perspective de cette dernière. Sont alors relevées alors certaines particularités vestimentaires de Rena, notamment « qu'elle porte un feutre d'homme » et « un sac à dos au lieu d'un sac, puisqu'elle a horreur des sacs de dame ». (*I* : 20) L'adoption de ce point de vue suggère qu'Ingrid perçoit négativement le look androgyne de sa belle-fille : « Et ces cheveux coupés si court ! On dirait une lesbienne... » (*I* : 20) Plus tard, lorsqu'elle retrace quelques moments du passé de Rena, Subra confirme le look androgyne de cette dernière : « D'abord garçon manqué, dit Subra, et plus tard androgyne réussie... » (*I* : 55)

Aziz, son mari, occupe le poste de rédacteur en chef du magazine. Bien qu'il ait autorité sur elle en tant qu'employée, on se rend compte de l'insoumission de Rena, notamment,

lorsqu'elle refuse d'interrompre son voyage en Italie pour couvrir les émeutes dans les banlieues parisiennes, tel qu'Aziz le lui demande (*I*: 194). On détaillera davantage la singularité du statut matrimonial du personnage principal de Huston dans la prochaine partie qui concerne les personnages masculins, nous limitant pour l'instant à la relation dans laquelle elle est engagée au présent de la narration. Rena prévoit emménager prochainement avec son nouveau mari, Aziz, de 15 ans son cadet : une différence d'âge inversée par rapport au couple du roman de Labrèche. Cette différence d'âge n'amène pas nécessairement de dissymétrie; elle vient plutôt pondérer la dissymétrie de leur statut socioprofessionnel. Cependant, cette situation est mal perçue par la mère d'Aziz, dont les valeurs héritées de la religion musulmane s'avèrent des plus traditionnelles. L'allure androgyne de Rena et la relation non traditionnelle qu'elle entretient avec Aziz bousculent clairement les idées très ancrées de sa belle-mère Aïcha, particulièrement en ce qui concerne le rôle de la femme au sein du couple. (*I* : 103)

Par ailleurs, le milieu social des Greenblatt diffère grandement de l'univers présenté par Marie-Sissi Labrèche. En effet, le personnage principal a passé son enfance dans la ville de Westmount, soit à l'opposé tant géographiquement qu'économiquement d'Hochelaga-Maisonneuve (rue Wurtele). De plus, la jeune Rena grandit dans un milieu intellectuel. Son père travaillait sur une thèse explorant les possibilités insoupçonnées du cerveau dans le cadre d'études en neuropsychologie, tandis que sa mère défendait les droits des femmes à l'avortement en tant qu'avocate. Cette dernière ne cadre pas du tout avec l'archétype de la mère traditionnelle encore dominant dans les années 1970 (*I* : 57),



proposant plutôt un modèle de réussite professionnelle, d'engagement et d'indépendance. Dans ce contexte, Lucille, la bonne, une jeune Martiniquaise s'occupait souvent de Rena et Rowan alors que ceux-ci étaient enfants. Les gens de nationalités diverses qui entourent la jeune Rena et le fait qu'elle soit issue d'un milieu anglophone au Québec forment une identité métissée à la jeune Rena. Par ailleurs, ce milieu privilégié favorise une sexualité épanouie pour le personnage principal. Le désir de Rena adulte semble affranchi des expériences traumatisantes de son passé, celles subies avec son frère Rowan que l'on verra plus loin. Elle exprime clairement le caractère excitant et galvanisant de la sexualité: « Le désir d'un homme, son... *autorité*... a quelque chose d'hypnotisant. Sentir qu'il vous a choisie, vous, à cet instant, est un délice si effrayant, si euphorisant! » (*I*:26) Les expressions « son... *autorité* » ou « il vous a choisie » laissent entendre que la protagoniste valorise les aventures sexuelles androcentrées émanant du désir masculin pour elle. Comme on pourra le constater plus tard dans l'analyse des « scripts », celle-ci fait le récit de relations variées où elle sait exprimer ses désirs.

Ayant passé en revue les caractéristiques principales des personnages féminins, nous constatons que le personnage d'Émilie-Kiki se trouve davantage aliéné aux normes traditionnelles de la féminité que celui de Rena. Son rapport à la sexualité se révèle une réponse résignée au désir de l'homme. Le personnage de Rena affiche davantage des traits postmodernes. Son apparence la définit comme androgyne, ce qui amène certains jugements de gens de son entourage, ses belles-mères Ingrid et Aïcha particulièrement. Son milieu familial lui forge une identité métissée et non conventionnelle (identité qui

s'affirmera au contact de personnages masculins). Enfin, Rena exprime son désir et apprécie l'effet « euphorisant » de la sexualité (*I* : 26), tandis qu'Émilie-Kiki vit une relation plus problématique en ce qui concerne la sexualité et l'affection.

### **1.2.2 Les personnages masculins : du traditionalisme à l'émergence difficile d'une nouvelle masculinité**

#### ***La Brèche***

Deux personnages masculins du roman *La Brèche* retiennent notre attention. Il s'agit de Tchéky, le professeur de littérature dont Émilie-Kiki s'entiche follement, et Mikaël, un jeune homme amoureux d'Émilie-Kiki. Tchéky est de loin le personnage masculin le plus important du récit, du seul fait de son omniprésence dans les pensées d'Émilie-Kiki. Professeur, il peut juger le travail de son étudiante puisqu'il dirige ses travaux de maîtrise. Cette situation le place clairement en position d'autorité envers elle. Par ailleurs, ses caractéristiques physiques, « gros ventre », « gros nez avec des petits poils dessus », « peau plissée dans le cou », « cheveux blonds cendré sale parsemés de mèches grises » (*LB*:12), décrites par le personnage d'Émilie-Kiki indiquent que Tchéky est un homme d'âge mûr et suggèrent qu'il n'est pas particulièrement soigné. Ces éléments l'identifient comme appartenant à la catégorie des hommes conformément masculins étant donné qu'aucune caractéristique ne tend vers le féminin. Il faut souligner son statut matrimonial puisque ce dernier, ainsi que nous l'avons déjà vu, est marié et père de trois enfants. Tandis que lui est déjà engagé dans une relation stable, et qu'il ne peut procurer ce type de relation à Émilie-Kiki, il n'admet pas qu'elle puisse rechercher cela ailleurs. Il lui

lance ainsi ce reproche : « Tu me trompes avec lui. » (LB : 95) après lui avoir « [...] largué au moins deux litres de foutre sur les cuisses, question de marquer son territoire [...] » (LB : 95). Cette jalousie qu'il exprime, alors que lui vit avec une autre femme, démontre encore une fois la dissymétrie de la relation qu'il entretient avec elle.

Émilie-Kiki décrit de cette façon l'apparence physique du deuxième personnage masculin, Mikaël:

Mon beau monsieur est jeune, il a trente-six ans et a toutes ses dents, même s'il les trouve grises; d'ailleurs, il veut aller chez le dentiste se les faire blanchir, il veut sourire à belles dents dans la vie, il veut être encore plus beau, c'est pour ça qu'il se met de la crème hydratante Biotherm dans le visage pour resserrer les pores de sa peau, qu'il trouve trop dilatés, il veut même aller se faire électrolyser les pores du nez si la crème ne fait pas son job [...](LB : 88)

Les soins que Mikaël porte à son apparence démontrent l'appropriation de certaines caractéristiques dites « féminines » par le personnage masculin (Préjean : 47-48). Son souci de bien paraître et une certaine superficialité le différencient de Tchéky, qui ne possède pas vraiment de caractéristiques « féminines » en ce qui concerne son apparence. Ce personnage se révèle comme plus sensible et plus soigné que Tchéky. Toutefois, les sobriquets qu'utilise Émilie-Kiki pour le dénommer, tantôt: « mon beau monsieur » (LB : 89) ou « Monsieur marque de soupe poulet et nouilles » (LB: 92) trahissent une perception plus amusée qu'engagée. Alors que lui la considère comme « une petite princesse » (LB : 100), elle emploie des surnoms empreints d'ironie et plutôt dévalorisants. La comparaison des beaux garçons avec les petits animaux de compagnie affirme encore une fois le peu de sérieux du personnage féminin envers Mikaël : « On s'attache aux beaux garçons, ils sont comme des petites bêtes attendrissantes, comme des



petits minous mal nourris [...]» (LB :85). Nous pouvons déjà comprendre le type de relation qui s'installe entre les personnages par la façon dont ils se nomment mutuellement. Certaines autres spécificités déterminent Mikaël. Celui-ci occupe un poste de création dans une agence de pub, conduit une Porsche noire et côtoie un cercle d'amis à Westmount. Plutôt aisé, il cherche à faire profiter Émilie-Kiki de ses richesses. Cette situation semble rendre cette dernière mal à l'aise:

Il me susurre à l'oreille un rêve qui ressemble un peu trop au mien, avec un bungalow, des enfants qui s'entretuent dans le jardin [...] et des paiements qu'il fait facilement, car il gagne sa vie les yeux fermés, les deux poches ouvertes, et moi en robe blanche du dimanche qui l'attends toute souriante avec un verre de vin à la main. (LB : 106)

Ce rêve qu'il partage avec Émilie-Kiki réserve à celle-ci un rôle de subalterne, d'objet domestique. Il propose ainsi une reproduction du modèle hétéronormatif traditionnel prévoyant des rôles très définis pour l'homme et la femme : pourvoyeur d'un côté et femme au foyer de l'autre. Bien qu'il possède certains attributs masculins traditionnels (richesse, endossement du rôle de pourvoyeur), Mikaël est aussi défini par certaines caractéristiques le rapprochant du féminin, (apparence, sensibilité), brouillant ainsi quelque peu les identités de genre d'autant plus qu'il est comparé à un personnage clairement masculin, Tchéky.

### ***Infrarouge***

Les personnages masculins sont beaucoup plus nombreux dans le roman *Infrarouge*. Il y a d'abord les quatre maris de Rena. Débutons par son mari actuel puisque c'est celui qui

retient la plus large part de l'attention de Rena. Dès leur première rencontre, certaines caractéristiques physiques ont tout de suite marqué Rena :

[...] j'ai trouvé magnifique chaque centimètre carré de ce grand beur, ses yeux de biche, ses mains puissantes, ses dents blanches, son dos musclé, ses fesses fermes, son sexe long fragile et beau, si beau, nettement plus foncé que les cuisses sur lesquelles il repose. (*I* : 196)

Cette description montre qu'Aziz possède des attributs masculins par les épithètes « grand », « musclé » et « puissantes ». On peut cependant constater dans cette description certains traits appartenant plutôt au féminin : « ses yeux de biche » par exemple, jusqu'à ceux qui qualifient son sexe : « long [et] fragile ». Une certaine part de féminité entre donc dans la description physique d'Aziz. Aussi, celui-ci représente en quelque sorte le rêve occidental de la réussite puisque, malgré un passé difficile, il est parvenu à accéder à un poste d'autorité. (*I* : 196) Par ailleurs, celui-ci sait faire preuve d'altruisme « donn[ant] des cours de rattrapage scolaire à un petit Malien. » (*I* : 195) Aziz arbore ainsi certains traits le rapprochant du genre féminin. En effet, Rena remarque qu'il est « calmement penché sur le manuel, à lui montrer, à l'interroger, à l'écouter [...] » (*I* : 196). Elle met aussi en évidence le caractère « doux » du personnage. (*I* : 196). Si son apparence physique laissait présager une masculinité traditionnelle, son comportement altruiste et sa douceur construisent Aziz en personnage hybride, à caractère postmoderne donc, ce qui participe à la fascination de Rena pour lui.

Parmi les autres personnages masculins importants, il faut compter Fabrice et Alioune, les deux premiers maris de Rena avec qui elle a eu ses deux enfants, Toussaint (fils de

Fabrice) et Thierno (fils d'Alioune). Ils sont tous deux francophones aux origines métissées<sup>30</sup> : haïtiennes et françaises pour Fabrice, sénégalaises et françaises dans le cas d'Alioune. La relation avec Fabrice s'est terminée brusquement. Une insuffisance rénale aiguë le foudroya un an seulement après leur mariage. Peu de détails sont mentionnés à son propos si on exclut les transformations de son corps qui devint « hypersensible » (*I* : 153) dû à la maladie. Cette sensibilité lui octroie des attributs dits féminins. (Boisclair : 335). Certaines autres informations comme le fait qu'il ait « lu des poèmes » à Rena lors de leur première rencontre (*I* : 153) façonnent aussi le personnage sans le catégoriser clairement à partir des caractéristiques définissant le féminin et le masculin. S'il fait preuve de sensibilité (caractéristique dite féminine (Boisclair : 335)), il se révèle aussi un créateur et un être cultivé (caractéristiques masculines dans la mesure où les prérogatives de l'accès à la création et à la culture ont longtemps été réservées aux hommes (Boisclair : 335)), écrivant et partageant de la poésie. Fabrice intègre une certaine mixité et Rena le considèrait, au moment de leur mariage, comme « l'homme le plus sublime de l'univers [...] » (*I* : 153), ce qui confirme sa valorisation de personnages masculins davantage postmodernes.

La relation d'Alioune et Rena a, quant à elle, pris fin en raison des valeurs machistes défendues par le mari au sujet de la fidélité. Il refusait de mettre sur un pied d'égalité « [l]es errances » (*I* : 218) de Rena et les siennes. Cette dernière « accept[ait] sans ciller

---

<sup>30</sup> Lorsqu'il est question de métissage ou de multiculturalisme, nous nous attardons aux représentations par rapport à un groupe de référence. L'origine culturelle ou ethnique des individus ne suffit bien sûr pas à les façonner comme postmodernes, modernes ou traditionnels.



[les] aventures nombreuses et variées [d'Alioune]», elle critiquait toutefois son jugement machiste et inégalitaire parce qu'« il trouvait normale la polygamie et contre nature la polyandrie [...]», notamment. (*I* : 218) Le caractère machiste d'Alioune suscite des conflits violents au sein du couple. Étant donné le refus de Rena de se plier aux valeurs d'Alioune (une domination masculine dans la sphère privée), la relation ne survivra pas.

La troisième union de Rena, avec Khim, n'apparaît comme rien d'autre qu'un mariage de convenance. En effet, Khim, originaire du Cambodge, est gai. Il n'y a donc aucun sentiment amoureux entre Rena et Khim. Ce mariage a pour simple but de le naturaliser Français. En désacralisant le mariage, on réalise, une fois de plus, l'esprit ouvert et postmoderne de Rena. Le fait qu'elle côtoie des personnages de nationalités diverses et de différentes orientations sexuelles participe aussi à cette identité métissée. D'autres personnages homosexuels apparaissent d'ailleurs dans le roman; par exemple Rowan, le frère de Rena, s'affiche aussi comme tel. On réservera une analyse plus approfondie à la relation de Rowan avec sa sœur dans les parties subséquentes.

Si l'on excepte les maris de Rena, peu d'autres personnages masculins sont significatifs dans le roman. On analysera en détails les caractéristiques d'un seul autre personnage masculin dans cette partie: le psychiatre Joshua Walters, qu'elle rencontre alors qu'elle n'a que 15 ans. Rena raconte ainsi la première impression qu'elle a eue de lui: « Le Dr Walters m'a plu tout de suite. Il avait le même âge que mon père, tout juste la quarantaine. Grandes mains et grands pieds, cheveux couleur de blé, sens de l'humour.

Un homme. Il avait un corps d'homme. » (*I* : 112) Certains éléments tirés de cet extrait tels que la réitération du qualificatif « grands » et du mot « homme » participent à définir le caractère masculin du personnage. De plus, son âge, « la quarantaine », et le poste qu'il occupe mettent en place sa position d'autorité dans sa relation avec la jeune Rena. On reviendra aussi sur ce personnage dans les prochaines parties.

Quelques autres personnages masculins parsèment la vie de Rena. Étant donné leur présence brève dans le récit, nous relèverons seulement les traits pertinents pour ce travail. Yasu, un photographe japonais, amant occasionnel de Rena, est qualifié d'androgyné. Elle se reconnaît tout de suite en lui, affirmant même : « [...] quand j'ai eu compris que c'était un homme, j'ai eu envie d'être lui [...] » (*I* : 232). Une rencontre singulière, racontée au présent de la narration, permet d'exposer Kamal, un Turc rencontré durant son voyage en Italie. Il a quelques années de moins que Rena et la communication entre les deux se fait dans un italien laborieux : « Notre seule langue commune est l'italien, que nous parlons aussi mal l'un que l'autre. Ça me va. S'échangent, dérisoires, touchantes, vraies ou fausses, des informations flottantes. » (*I* : 45) Les codes de la séduction sont ici quelque peu revisités étant donné que la rencontre se déroule dans une langue que les deux ne maîtrisent pas. Les partenaires doivent faire preuve d'imagination afin de communiquer l'un avec l'autre. Ce personnage masculin possède lui aussi des caractéristiques métissées et cette aventure singulière s'avère plaisante pour les deux protagonistes. (*I* : 46-47) Certains personnages masculins font quant à eux montre de fermeté en lien avec leurs croyances religieuses. Ainsi,

Samuel, « [son] amant cantor barbu » (*I* : 187) ne contrôle plus sa colère lorsqu'il apprend que Rena ne l'a pas averti qu'elle était entrée en période menstruelle. Celle-ci rapporte ainsi les reproches qu'il lui a adressés: « Tu veux dire que tu te *savais* impure? C'est *sciemment*... que tu m'as fait transgresser... une des lois les plus sacrées de ma *religion*? » (*I* : 187-188). Le caractère d'un autre personnage est teinté par la religion, catholique cette fois-ci. Il s'agit de François, un professeur de français de l'Université Concordia désirant avoir un rapport sexuel avec Rena uniquement pour nourrir un de ses fantasmes : s'envoyer en l'air avec une juive. Ce personnage réduit Rena à sa judaïcité avec un vocabulaire vulgaire comme elle le rapporte encore une fois : « T'es vraiment juive, hein, te l'aimes-tu ma bizoune de goy, te l'aimes-tu [sic]? Ah Jésus-Marie-Joseph j'en reviens pas, chu en train de fourrer une hostie de juive [...] » (*I* : 188). Ceci traduit l'influence que peuvent prendre les croyances dans les fantasmes, donc dans les scripts sexuels même. Autant la religion peut baliser les actes sexuels acceptables dans le cas de Samuel, autant elle agit comme un cadre à transgresser pour ce qui est de François. D'ailleurs, Rena souligne que plusieurs écrits érotiques canoniques expriment ce désir de transgression lié à la religion :

Comment ne pas voir [...] que les accoutrements des libertins français depuis le marquis de Sade jusqu'à Mme Robbe-Grillet en passant par Pauline Réage et Georges Bataille sont importés tout droit de la martyrologie chrétienne? Fouets, chaînes, bures, blasphèmes et transgressions... (*I* : 134)

L'influence de la religion catholique, ou des autres religions, dans les scènes érotiques (et même dans une brève analyse de textes érotiques comme on vient de le voir) est critiquée ou tournée en dérision à plusieurs reprises dans le roman. Le comportement des



personnages de Samuel et François, ainsi que cette analyse lancée par Rena, fournissent de bons exemples qui situent Rena en opposition aux personnages définis comme traditionnels. Comme nous l'avons vu, les relations avec Alioune et le Dr. Walters ont aussi achoppé vu le caractère dominant et machiste de ces derniers. Les personnages masculins Aziz, Fabrice, Kamal et Yasu affichent, quant à eux, des traits que l'on pourrait qualifier de postmodernes, métissés qu'ils sont entre le féminin et le masculin. Ces personnages sont clairement les plus appréciés et les plus valorisés par le personnage principal Rena, comme quoi ces valeurs sont promues avec insistance dans le roman.

### **1.3 Relations de pouvoir à partir de l'analyse de l'espace : des lieux publics aux significations variables**

Le partage du pouvoir dans les rapports sexuels s'établit à partir de plusieurs critères. Nous venons de voir, dans la partie précédente, que les personnages féminins et masculins offrent des modèles de genre traditionnels ou postmodernes. De la même manière, la distribution des indices spatiaux, participent à la dissémination du sens quant à la teneur « égale » ou « dissymétrique » de la relation entre les deux partenaires. À ce propos, Valérie Daoust met en lumière l'aspect construit de la division sexuelle de l'espace :

Les féministes depuis les années 1960 ont cherché à faire sortir la reproduction de l'espace privé et à montrer ce que l'espace de l'intimité avait de douteux – distinction des espaces qui repose, en fait, sur une division sexuelle du travail. [...] On n'a pourtant pas encore assez montré ce que les intérêts du masculin et du féminin avaient de construit – ce que la division des espaces avaient d'handicapant, certes pour les femmes, mais également pour les hommes. (Daoust : 47)

## *La Brèche*

Dans le roman *La Brèche*, de nombreuses scènes érotiques se déroulent dans des hôtels. Bien que supposément neutres, ces lieux ne sont pas sans organiser le sens. Les rencontres entre Tchéky et Émilie-Kiki ont toujours lieu dans des chambres d'hôtel à prix modique : « [...] il a loué une chambre à l'hôtel le Cythère de la rue Sherbrooke, une chambre à quarante-cinq dollars pour quatre heures [...] » (*LB* : 20), tandis que celles liant Émilie-Kiki et *Monsieur soupe poulet et nouilles* se déroulent dans des chambres d'hôtel plus luxueuses : « [...] il a réservé une suite de princesse au Château Frontenac [...] » (*LB* : 105). Les expressions « il a loué » et « il a réservé » nous indiquent que ce sont les personnages masculins qui déboursent pour les chambres. Cette action qu'ils posent confirme leur position de supériorité économique et place la femme dans une situation de subalterne à l'intérieur du cadre hétéronome. (Boisclair : 2009) L'aspect économique réduit le personnage féminin à un état de dépendance puisqu'elle devient, en quelque sorte, redevable à la personne qui débourse pour ces sorties. De plus, un investissement plus grand reflète, dans ce cas-ci, un plus grand espoir d'engagement. Ainsi, quelques mois après un week-end romantique au Château Frontenac, Mikaël invite Émilie-Kiki au Mexique. À travers ce dispositif est signifié l'intérêt porté au personnage féminin par les personnages masculins: d'une part l'investissement minimum de Tchéky dans la relation et d'autre part, le très grand intérêt de *Monsieur soupe poulet et nouilles* pour Émilie-Kiki.

## *Infrarouge*

Dans le roman *Infrarouge*, les premiers rapports sexuels de Rena ont lieu dans la maison familiale. Plus précisément, c'est là qu'elle subit les sévices sexuels de son frère Rowan. En effet, Rowan soumettait sa sœur à ses pulsions. Ces activités avaient habituellement lieu dans le garage, à l'abri du regard parental. À sept ans, Rena s'y est retrouvée nue après avoir joué à « spinne la bouteille entourée d'une demi-douzaine de garçons de onze [...] » (I : 149), et à neuf ans, son frère l'y a déshabillée avant de lui infliger des brûlures avec une cigarette. (I : 178) La maison familiale a aussi été le théâtre d'une scène encore plus brutale et humiliante pour Rena. Celle-ci s'était alors réfugiée dans la salle de bain pour tenter de se protéger de la colère de son frère:

[...] la porte s'est ouverte vers l'intérieur me projetant sur le sol, m'attrapant par les cheveux Rowan m'a traînée sur le carrelage, ma tête a heurté la cuvette des w.-c., il a dit "Maintenant tu vas apprendre, tu l'auras voulu" [...] Une fois que les spasmes l'ont eu quitté, Rowan a collé contre mon dos son corps trempé de sueur et j'ai senti une larme fraternelle me couler dans le cou. Puis, se redressant, mettant de l'ordre dans ses vêtements, il a dit d'une voix basse, presque inaudible : "Quand tu étais petite, tu te rappelles, tu voulais toujours que je te montre ce que j'avais appris à l'école" [...] "Eh bien voilà... Maintenant tu sais... ce que j'ai appris dans cette... saloperie d'école où j'ai... été envoyé par ta faute" (I : 211)

La maison familiale a donc été l'endroit où Rena a découvert la sexualité, une sexualité assujettie à la force et la domination de son grand frère. Des lieux qui auraient pu dénoter la sécurité et le confort prennent ainsi une tout autre signification.



Les relations sexuelles entre Rena (quinze ans) et son psychiatre, le Dr. Walters, (quarante ans) débutent dans le bureau de celui-ci. La différence d'âge et sa position d'autorité envers elle (médecin/patiente) participent à la construction d'un rapport inégalitaire. Ainsi, les relations sexuelles de Rena jeune sont bâties à partir du modèle androcentrique, la situant comme objet subordonné au désir de l'homme. Nous pouvons confirmer cette affirmation en nous basant sur les lieux où se déroulent ces actes, soit dans la maison familiale et le bureau du psychiatre. Toutefois, à mesure que Rena vieillit, le partage du pouvoir à partir des lieux devient de plus en plus égalitaire. Les relations qu'elle partage avec ses maris se passent dans des endroits communs (leur appartement par exemple) et quelques fois plus exotiques : chambre d'hôpital avec Fabrice (*I* : 154), « dehors, sur la corniche surplombant l'océan au milieu de Dakar » avec Alioune (*I* : 218), etc. Les autres aventures qu'elle rapporte (avec Xavier, Kamal ou Yasu) se trouvent aussi dans une spatialité peu déterminée sur le plan de la propriété : des chambres d'hôtels d'un peu partout dans le monde. (*I* : 41, 45, 232) Bien que les frais de location de ces chambres soient parfois acquittés par un seul partenaire (pas toujours le même), celles-ci ne représentent pas nécessairement un rapport d'appropriation. Les partenaires demeurent libres après l'aventure à laquelle ils ont participé.

#### 1.4 Relations de pouvoir à partir de l'analyse des «scripts» sexuels : le renversement des modèles dissymétriques

Pour cette partie de l'analyse, certaines scènes ont été sélectionnées en fonction de leur représentativité de l'œuvre ou alors de leur portée particulièrement significative.

##### *La Brèche*

Ainsi qu'on l'a vu lors des parties précédentes, le roman de Marie-Sissi Labrèche présente des relations plutôt dissymétriques. Voyons maintenant comment se traduit la sexualité entre les personnages à commencer par Émilie-Kiki et son professeur de littérature alors qu'elle relate un moment où il vient la rejoindre au restaurant:

[...] même si j'avais faim et que je me serais volontiers envoyé un poulet entier derrière la cravate, non, pas le temps, son envie que je le suce était trop intense, [...] il a eu ce qu'il voulait, il a joui dans ma bouche comme dans un kleenex et ma bouche et moi n'existons plus. Je me roulerais en boule et me jetterais à la poubelle [...] (LB : 57)

Cet extrait signifie radicalement le comportement égocentrique de Tchéky. Ses désirs prévalent sur ceux d'Émilie-Kiki. Cette dernière ignore sa faim pour se concentrer sur « son envie » à lui. La position objectale du personnage féminin au service du désir masculin s'exprime aussi par sa comparaison avec le « kleenex », symbole de son sentiment de rejet et de la déconsidération qu'elle subit. L'expression « ma bouche et moi n'existons plus » suggère la disparition complète de l'identité du personnage féminin au profit d'un objet anodin, jetable, un mouchoir de papier, qui reçoit la jouissance masculine. Le titre même du roman, *La Brèche*, exemplifie clairement cette perspective métonymique où la partie supplante le tout. Les épithètes qu'Émilie-Kiki s'attribue

confirment ce sentiment d'assujettissement au désir de l'autre : elle affirme ainsi être « son petit jouet d'hôtel, sa petite bébelle d'occasion, son petit clown XXX qui avale tout » (LB : 55), « sa poupée blonde, son petit clown gonflable » (LB : 58), etc. L'utilisation récurrente du pronom possessif (son, sa) dans ces exemples établit nettement le rapport sujet/objet entre les personnages. On réalise donc la dissymétrie de cette relation à partir des actes sexuels qui favorisent le personnage masculin comme sujet désirant.

Cependant, on peut observer un renversement de situation à la toute fin du roman. Après que Tchéky ait décidé de laisser sa femme et sa famille pour vivre avec elle, Émilie-Kiki rapporte:

Dès que la porte de la chambre est fermée, il s'accroupit devant moi, lève ma jupe, baisse mes petites culottes à fleurs et m'embrasse avec sa bouche, sa langue, son front, ses joues, son menton, son nez, ses cheveux, il met toute sa tête à l'entrée de ma brèche comme s'il voulait que je le berce dans mon utérus, que je le nourrisse à même mon estomac. [...] Mon prof de littérature est à genoux devant moi. (LB : 145)

Mais le renversement ne confère pas davantage le statut de sujet à Émilie-Kiki; il établit plutôt qu'elle incarne désormais la mère-corps, et lui, l'enfant jouisseur de ce corps. Alors que la fellation s'inscrit comme le script central de leurs rapports sexuels, Tchéky défère, dans ce extrait, à réciproquer le geste, équilibrant quelque peu le rapport de force entre lui et Émilie-Kiki.



Une opposition patente s'instaure dans la dynamique de pouvoir dans la relation d'Émilie-Kiki avec *Monsieur soupe poulet et nouilles*. Celui-ci souhaite partager une relation équitable et égalitaire avec Émilie-Kiki, comme celle-ci le souligne: « [...] il m'avait demandé de me mettre à genoux comme lui dans le lit, relation d'égal à égal ou d'ego à ego » (LB : 100). Le malaise exprimé par Émilie-Kiki montre qu'elle ne sait quels gestes poser dans le cadre d'un tel script. Loin d'assouvir ses désirs, la délicatesse du jeune homme l'exaspère : « [...] il s'obstinait à me minoucher et à me poser des questions, des caresses et une inquisition. » (LB : 90) Enclenchée selon un script romantique où le personnage féminin tient un rôle iconographique d'idolâtrée, cette relation évolue vers deux univers dichotomiques. D'un côté, Émilie-Kiki n'a cure de ce partenaire un peu trop romantique. De l'autre, Mikaël se comporte tel un chevalier précautionneux de sa « princesse ». Il échafaude un conte de fées jusqu'à ce que la vérité jaillisse : il apprend que la relation d'Émilie-Kiki avec son professeur de littérature n'est pas terminée.

Les relations sexuelles les plus équitables et satisfaisantes pour le personnage d'Émilie-Kiki sont celles vécues avec des femmes :

Après tout, les meilleures fois que j'ai fait l'amour depuis un certain temps, c'était avec des filles. Sur la piste de danse du Unity, une belle blonde et moi, on n'en finissait plus de se toucher sous les yeux globuleux des milliers de gais qui dansaient autour de nous et, plus tard, chez moi, sur mon lit, c'était encore la même histoire, on n'en finissait plus d'entrer nos doigts dans tous les trous qu'on trouvait, les doigts gluants et le vibromasseur brillant de nos liquides. Et cette autre fois, avec ma copine la tristesse, son ventre gros de femme enceinte de six mois, moi, perdue quelque part au-dessus de cette montagne qui râlait et

râlait de savoir ma bouche qui buvait son liquide aigre, ça veut fort une femme enceinte. (LB : 66-67)

L'utilisation du pronom personnel « on » et du pronom possessif « nos » dans la description de la scène avec « une belle blonde » montre bien le caractère égalitaire de la relation. La satisfaction des partenaires est aussi évidente par les expressions « nos liquides » ou la répétition du verbe « râlait », qui accentue le plaisir ressenti par la femme enceinte. De plus, cette description transgresse le cadre de la sexualité normative en incluant un vibromasseur et en présentant une femme enceinte participant à une relation homosexuelle. L'incorporation de pratiques sexuelles hors du cadre hétéronormé participe au caractère plus postmoderne du personnage d'Émilie-Kiki.

### ***Infrarouge***

Comme les relations dépeintes s'avèrent nombreuses dans le roman de Nancy Huston, l'analyse se concentre sur celles vécues par le personnage de Rena.<sup>31</sup> Les actes sexuels de Rena avec ses maris paraissent satisfaisants pour les deux partenaires. Bien que celle-ci

---

<sup>31</sup> En axant notre analyse sur le personnage de Rena, nous avons dû rejeter une scène engageant le personnage féminin Kerstin. Cette scène contenait certains éléments intéressants, notamment un regard critique sur le fétichisme religieux, autrefois très prisé par les auteurs érotiques tels que le Marquis de Sade, Restif de la Bretonne ou Georges Bataille, entres autres. À ce propos, l'article d'Élise Salaün (Salaün : 2002) met bien en évidence le fait que la littérature érotique ait été longtemps la chasse gardée des auteurs masculins. Comme elle le démontre, ces écrits présentaient habituellement la femme comme humiliée, punie et sacrifiée au profit d'une extase soi-disant mystique du personnage masculin.

rapporte avoir éprouvé certaines difficultés avec Aziz en début de relation (*I* : 102), les problèmes semblent résolus dans le présent de la narration. Si on exclut cet obstacle de début de parcours, la vie sexuelle développée entre Rena et ses maris Fabrice, Alioune et Aziz est décrite comme étant égalitaire et épanouissante pour les deux partenaires. Les habitudes qu'avaient prises Alioune et Rena en sont un bon exemple :

Me réveillant le matin, je sentais contre ma cuisse son sexe durci, il entrait en moi et ne bougeait pas, je fermais les yeux et faisais semblant de me rendormir en toute innocence mais en fait je le serrais fort, lui malaxais le sexe en imprimant au mien des contractions savantes, puis il commençait à me baiser doucement comme dans un rêve, au début je résistais au plaisir, restant exprès un peu au-dessus et en dehors, mais au bout d'un moment la faiblesse devenait irrésistible, une *chose* que je sentais grandir en moi et lentement m'envahir, me retourner comme un gant, et quand je jouissais c'était comme de pleurer.  
(*I* : 221)

L'acte sexuel mis en scène dans cet exemple présente une relation égalitaire où les deux partenaires s'activent tour à tour pour procurer du plaisir à l'autre à la manière d'un ballet érotique d'après l'expression d'Élise Salaün : « Le ballet érotique se déploie quand les amants sont abandonnés, possédés, ouverts; il n'y a pas ici de coup de force sexuel qui soumet physiquement l'un ou l'autre des partenaires. » (Salaün, [2002] :150) Certes, la relation n'est pas établie sur une demande de connivence, mais débute plutôt par une pénétration sans véritable avertissement. Toutefois, l'ensemble du passage indique bien que cette initiative de la part du personnage masculin est bien accueillie.

Une autre relation, extraconjugale celle-là puisque Rena était à ce moment mariée, montre un échange égalitaire lors de la relation sexuelle :



Dans un délire de désir retenu, je soupèse caresse et lèche les bourses de Kamal, puis je prends son sexe dans mes mains, entre mes seins, dans ma bouche, se rasseyant il s'empare de moi et je le laisse s'affairer à son tour de sa langue et de ses lèvres sur mes seins, ma nuque, mes orteils et mon ventre, explorer les nombreux trésors de mon entrejambe, ô merveille de la langue sur le sexe, les lèvres sur le sexe l'un de l'autre, en même temps ou l'un après l'autre ou alors l'un seulement, cette fois, et l'autre, une autre [...] (*I* : 46)

Dans cette scène, les personnages s'échangent à tour de rôle le caractère actif et passif. Au départ, on voit par les verbes « soupèse caresse et lèche » que c'est Rena qui agit. La situation s'inverse à un certain moment et Rena devient plus réceptive comme elle l'indique : « Je le laisse s'affairer à son tour ». Les protagonistes agissent de manière à donner du plaisir à l'autre. À la fin de l'extrait, Rena décrit les enchaînements qu'offre le sexe oral. Elle valorise clairement cette pratique (contrairement au personnage d'Émilie-Kiki qui décrivait plutôt ce geste comme un moyen de satisfaire l'autre), comme on le voit dans son expression « ô merveille de la langue sur le sexe ».

Si la majorité des relations sexuelles de Rena adulte corrobore cette équitabilité, quelques-unes demeurent toutefois inégalitaires. Ainsi que nous l'avons vu plus tôt, les relations sexuelles qu'elle a eues avec son frère relèvent de l'agression. De même, l'idylle avec Joshua Walters repose sur des rapports inégalitaires. L'importante différence d'âge entre les personnages, l'autorité que représente le Dr. Walters et le lieu (son bureau de consultation) où a débuté leur relation installent une iniquité évidente. L'incorporation d'actes sadomasochistes participe également à la dissymétrie du partage de pouvoir tel que l'on peut le voir par le récit de Rena :

[...] au matin du troisième jour je me suis retrouvée attachée au lit avec des cordes apportées exprès de Montréal – nue, naturellement, écartelée, les yeux bandés – alors que, debout derrière moi, nu lui aussi, Joshua me fouettait avec sa ceinture. [...] ... je lui avais donné mon accord. “Tu es insatiable□, m’a-t-il dit, et j’ai fait oui de la tête car c’était vrai : j’avais une soif inextinguible de tout connaître du monde adulte, à fond et sans fioriture. (*I* : 119-120)

Un sujet masculin fort et actif se dégage de cette scène, alors que la femme joue le rôle de la dominée. Bien que Rena y consente, cette relation sexuelle reste néanmoins fondée sur un script octroyant pouvoir et domination au personnage masculin d’autant plus qu’il est celui qui planifie ce type de rapport en transportant les cordes de Montréal à Londres. Aussi, l’âge de Rena laisse songeur quant à son consentement. On peut donc affirmer que, Rena a intégré ces scripts où le féminin se réifie devant le désir masculin- et qu’elle se trouve dès lors plus encline à se constituer une identité sexuelle reproduisant ce schéma inégal. Toutefois, cela ne l’a pas empêchée de développer des échanges sains et égalitaires avec ses maris et ses fréquentations hors mariage, une fois adulte.

### **L’écriture des femmes, un moteur pour une pluralité de discours**

Comme nous l’avons vu dans ce chapitre, les auteures Marie-Sissi Labrèche et Nancy Huston dans les romans *La Brèche* et *Infrarouge* présentent des univers orientés selon des points de vue féminins à commencer par la narration et la focalisation qui se concentrent sur les personnages principaux, Émilie-Kiki et Rena. Dans le cas du roman de Labrèche, la gynocentrisation de la narration est cependant contrebalancée par les personnages féminins et masculins qui demeurent, dans la plupart de leurs attributs, conformes à la division traditionnelle des genres. Les caractéristiques de la postmodernité sont, quant à

elles, davantage affichées par les personnages de Huston. Par exemple, les identités nationales, les orientations sexuelles sont métissées, et les rôles joués par les partenaires au sein du couple sont souvent interchangeables. Ainsi, la dissymétrie à l'intérieur des relations de couple se manifeste plus clairement dans le roman de Labrèche, en raison de la position d'objet (soit un objet sexuel, soit une princesse) attribuée au personnage féminin en regard des lieux (chambres d'hôtel à prix modique versus le château Frontenac) et des pratiques sexuelles (fellation à répétition versus scénario romantique). Le roman *Infrarouge* s'attarde lui aussi à la dissymétrie de certaines relations (avec Rowan et le Dr. Walters). Cependant, la réciprocité est mise en évidence dans plusieurs scènes de Rena avec ses maris ou à partir du récit de ses aventures plus récentes □ ce qui n'est pas sans subvertir le système de sexe/genre, puisque cela suggère que les positions ne sont pas assignées une fois pour toutes.

Cela nous amène à la conclusion qu'une hétérogénéité de points de vue émerge de la littérature contemporaine écrite par des femmes. La mise en scène de l'aliénation du personnage d'Émilie-Kiki par les scénarios masculins (pornographie) ou féminins (Cendrillon) semble justement constituer une critique de ces schémas canoniques qui réduisent les individus à des rôles préfabriqués, d'autant plus que le désarroi et l'angoisse du personnage principal quant à ces scénarios s'observent tout au long du roman grâce aux réflexions qu'elle partage. Le personnage de Rena, qui a vécu des actes sexuels réduisant la femme à un rôle d'objet et même de victime, illustre, quant à lui, le pouvoir de l'individu à se libérer du joug des stéréotypes masculins et féminins.



## Chapitre 2

### L'érotisme dans la littérature légitimée écrite par des hommes

S'il fût un peu plus hasardeux de trouver des œuvres d'auteurs masculins, deux romans répondaient bien aux critères que nous nous étions imposés : *Bouche-à-bouche*<sup>32</sup>, de Mauricio Segura et *L'aimé*<sup>33</sup>, d'Antonio D'Alfonso. Tout comme dans le chapitre précédent, nous présenterons d'abord un court résumé de chacun des romans, où nous préciserons le type de narration utilisé par les auteurs. Ensuite, nous étudierons les personnages à partir d'une perspective de genre, avant de nous pencher plus directement sur les représentations des scènes sexuelles selon les lieux et la dynamique de pouvoir entre les partenaires.

#### 2.1 Auteurs masculins : narration et point de vue mixtes

##### *Bouche-à-bouche*

Le roman de Mauricio Segura se concentre sur deux personnages principaux : Nayla et Johnny, d'anciens mannequins recyclés par leur agence en agents recruteurs, malgré leur

---

<sup>32</sup> Toutes les références à ce roman seront indiquées par *BAB*, suivi du numéro de page.

<sup>33</sup> Toutes les références à ce roman seront indiquées par *A*, suivi du numéro de page.

jeunesse. L'intrigue se déroule dans les grandes villes du monde de la mode: Montréal, New York, Londres, Paris, Milan. Grâce aux retours en arrière de la narration, le lecteur parcourt le passé plus glorieux des personnages à quelques occasions. Le présent de la narration occupe cependant la majorité du roman. Presque tous les chapitres se concentrent sur l'un ou l'autre des deux personnages principaux, la focalisation alternant entre les situations vécues par Johnny et Nayla. Le passage d'un univers à l'autre est marqué par l'emploi de majuscules, définissant clairement le changement de focalisation : « [Nayla] a haussé les épaules avant de traverser la chaussée au pas de course. LE FEUTRE lui voilant un œil, un coude posé sur le comptoir, Johnny montrait son profil à Geronimo [...] » (*BAB* : 46) On remarque dans cet exemple l'identification rapide du personnage focalisé. Ce procédé revient de façon récurrente et permet de contextualiser la nouvelle situation. Le roman se divise en deux parties. La première partie contient 10 chapitres alors que la deuxième, beaucoup plus courte, contient 2 chapitres. Mis à part le chapitre 2 de la première partie où Johnny et Nayla n'apparaissent qu'à partir des discussions des autres, leurs supérieurs Antoine et Colin, l'action se déroule autour de ces deux personnages principaux dans tout le roman même si quelques chapitres se concentrent davantage sur un des deux personnages. Nous les accompagnons à des soirées mondaines, assistons à leurs tentatives de séduction et leurs aventures sexuelles. Anciennement en couple, Johnny et Nayla se fuient en quelque sorte. C'est pour mettre au clair leur séparation définitive qu'ils se retrouvent à la toute fin du roman. Leur séparation sera par la suite irrévocable puisqu'un accident de voiture mettra fin aux jours de Johnny. Nayla, qui était au volant lors de l'accident, subit certaines séquelles importantes dont la surdité et décide d'aller vivre dans le pays d'origine de Johnny, le

Chili. Tout au long du roman, hormis ces changements de focalisation, il n'y a pas de variation dans la narration, celle-ci demeure toujours omnisciente. Ce dispositif s'attarde au récit de deux destins similaires, celui de mannequins déçus et désillusionnés, à partir de points de vue provenant de personnages de sexes différents. On peut donc conclure que sur le plan narratif, l'auteur octroie un rôle agentif égal à ses personnages Johnny et Nayla.

### *L'aimé*

Le roman d'Antonio D'Alfonso propose, quant à lui, le point de vue de 25 femmes qui ont côtoyé le personnage Fabrice (ou Fabrizio) Notte à différents moments de sa vie adulte, entre 1974 et 2007. Ce dernier devient le point focal du roman. Malgré ses défauts et contradictions, l'opération s'avère en bout de ligne une sorte de glorification de la personnalité cet individu. Ainsi, ses anciennes épouses, ses maîtresses, ses amies, sa sœur, sa mère et ses filles prennent tour à tour la parole pour raconter le passage de cet homme dans leur vie. Le portrait de Fabrice Notte varie selon chacune des perspectives féminines. Une narration au « Je » prédomine dans les 25 chapitres, mais cette instance varie d'un chapitre à l'autre. À quelques occasions, la relation de l'instance impliquée n'a pas nécessairement eu un contact direct avec Fabrice. Ainsi, la relation de Fabrice avec Jade est racontée par une femme qui connaît les deux personnages, et relate les événements qui ont mené au suicide de Jade. Deux chapitres adoptent la forme du dialogue, s'adressant à Fabrice au « tu ». Le premier, du personnage Pensée, critique le caractère passionné du cinéaste, l'accusant parfois de le confondre avec l'agressivité et



même la violence. (A : 84-91) La première femme de Fabrizio, Bianca, se sert également du pronom « Tu » pour le condamner, marquant de manière brutale la fin de leur histoire. Celle-ci, contrairement à Pensée, laisse aussi une grande place au « Je » à l'intérieur de son dialogue:

La nuit où tu m'as vue poser les lèvres sur le sexe dur de Jaime, la ville de Mexico a commencé à respirer. Et dire que je me sentais sans valeur. Tu es le fils gâté de pauvres paysans. Ta transpiration est la sueur de la terre. Tu pues. Tes films à la con puent. [...] Chaque fois tu bafouilles des âneries, tu te fiches des femmes qui t'écoutent. (A : 35)

À l'inverse, le personnage de Glenda s'efface complètement pour laisser toute la place à Fabrice. Elle se pose ainsi comme une narratrice omnisciente par des formules telles que : « Voici l'histoire d'un homme qui se bat pour se tirer de la pénombre. » (A : 92) On observe ainsi une très grande variation narrative, entre l'effacement du sujet et la présence marquée des narratrices. Par ailleurs, c'est sans point ni majuscule, à l'exception de celles dédiées aux noms propres, que Lucia (A : 126-129), la sœur de Fabrice, retrace la vie sentimentale de ce dernier depuis sa première relation sexuelle jusqu'en 2001. Cette logorrhée rend compte de manière expéditive des pérégrinations matrimoniales de son frère. En somme, l'agentivité narrative est définitivement gynocentrée puisque la parole est donnée exclusivement aux personnages féminins. Ceci dit, ce travestissement narratif<sup>34</sup> démultiplié se concentre sur un seul personnage masculin constituant ainsi le point focal de tous les personnages.

---

<sup>34</sup> Pour Lori Saint-Martin, bien que le travestissement narratif ne soit pas nécessairement une remise en question engagée du système sexe/genre, «[c]e double mouvement — femmes imaginant des personnages masculins, hommes inventant des personnages féminins — indique [toutefois] à lui seul une volonté de renouvellement. » (Saint-Martin [2007] : 47)

### 2.2.1 Personnages féminins : diversité, mais cadre de genre restreint

#### *Bouche-à-bouche*

Comme mentionné auparavant, le roman de Segura se concentre sur deux personnages principaux. Nous détaillerons dans cette partie les caractéristiques de Nayla, le personnage féminin principal, auquel on comparera les traits physiques au personnage secondaire Caroline, la nouvelle fréquentation de Johnny avant qu'il ne décède. D'abord, certaines « informations générales » nous sont livrées au moment où Nayla est prise d'hallucinations et s'efforce de trouver des repères fiables:

[...] comme elle n'arrivait pas à se convaincre que les images que lui présentait sa mémoire renvoyaient à sa vie, elle passait en revue les « informations générales » à son sujet (femme célibataire, née à Tanger, résidant en France, âgée de trente ans, mannequin...) [...] (*BAB* : 95)

Née à Tanger, c'est malgré les réticences de sa mère qui « s'opposait à ce qu'elle embrasse une carrière de mannequin à Paris » (*BAB* : 135) que Nayla se rend en France en 1986. Son indépendance et son ambition l'emmènent donc dans la ville lumière où elle s'installe, mais aussi dans plusieurs grandes villes de la mode comme nous l'avons mentionné précédemment. Son succès survient rapidement, mais la fugacité de celui-ci également : « après un peu moins de cinq années à bord du carrousel haletant de la jet-set, les patrons [...] ont expliqué [à Nayla et Johnny] ce que l'on proposait aux mannequins dont la popularité baissait. » (*BAB* : 63) La carrière ou la vie active de Nayla se divise donc en trois périodes : la première où « sa carrière de top model promettait encore d'agenouiller à ses pieds le monde de la mode » (*BAB* : 57), la deuxième, période plus cynique à partir du moment où Nayla a été réaffectée par l'agence, et la troisième

période, à la suite de son accident, où elle rompt définitivement avec le milieu de la mode en s'exilant au Chili. Quant à sa réaffectation, Nayla se révèle très amère, elle cherche ainsi à comprendre son déclin à elle et Johnny : « *que nous est-il arrivé, Johnny?* » (BAB : 64) Nayla réalise alors que le tourbillon de sa vie jet-set lui a fait perdre de vue son objectif de devenir actrice. (BAB : 63) Bien qu'elle ait fait preuve d'audace en quittant sa ville natale pour embrasser une carrière où la compétitivité est féroce (caractéristique dite masculine), il demeure que cette carrière est fondée sur le paraître et la réification de soi-même. De plus, Nayla semble maintenant perdue quant à ses buts et ses réels désirs, prise dans un engrenage qui l'amène à se soumettre aux décisions de ses employeurs. Aussi reste-t-elle attachée à l'agence, qui lui donne l'occasion de participer à des soirées privées et décadentes qu'elle dit pourtant « endurer » (BAB : 64). Plutôt que de réorienter sa carrière, elle profite des privilèges qu'elle peut encore s'arroger. D'une certaine façon, la période où elle se remet de son accident de voiture est aussi celle où elle se recentre sur ses désirs profonds. Malgré plusieurs blessures corporelles et une surdité, elle se joint à une troupe de théâtre qui l'intègre au groupe, ce qui lui donne un sentiment de bonheur et de plénitude : « une joie intense comme une coulée de miel est descendue en elle jusqu'à son ventre. [...] [Les membres de la troupe] étaient ravis de compter avec une actrice d'un autre pays. » (BAB : 154)

L'industrie de la mode s'avère, on le sait, un milieu très exigeant. Dans l'œuvre de Segura, cette industrie se base sur des modèles de genre très normés, valorisant la jeunesse et la pureté en ce qui concerne la femme. Ainsi Johnny se remémore-t-il les attraits physique de Nayla : « Cette Nayla d'antan, qui dévoilait avec parcimonie son



sourire ingénu, l'éclat noir de ses yeux, la blancheur de son front de petite fille appliquée et impétueuse [...]» (*B-à-b* : 33) Nayla répond aux canons esthétiques conventionnels du milieu de la mode tel qu'on le voit par les termes « ingénue » et « petite fille ». Ces expressions démontrent l'apparence juvénile du personnage alors que l'expression « dévoilait avec parcimonie » montre l'innocence que jouait avec brio la Nayla d'antan. Des traits similaires construisent le personnage de Caroline, la nouvelle coqueluche de l'agence. Alek, une collègue, présente ses qualités à Johnny. D'après elle, Caroline possède « ce look d'orpheline gâtée, cette image de vierge effarouchée. » (*BAB* : 15-16) qui font en sorte que « beaucoup d'espoir » sont fondés sur elle. Encore une fois, les critères mis en évidence marquent la jeunesse et la pureté. L'éphémérité de ces qualités scelle la brièveté de leur carrière. Même après avoir quitté les podiums, Nayla plaît toujours aux hommes : « Des automobilistes [baissent] leur vitre [à son passage], le regard salace, pour klaxonner et lui souffler des baisers. » (*BAB* : 41) Nayla répond donc aux normes traditionnellement établies de la beauté et de la féminité. Cependant, les blessures subies lors de son accident de voiture l'obligeront à reconsidérer son corps, comme on le verra plus tard lors de l'analyse des scènes sexuelles.

Dernier critère abordé dans cette partie est le rapport qu'entretient Nayla avec la sexualité. Encore ici, on peut suggérer que ce rapport se module en trois temps. D'abord, la période glorieuse, où la sexualité est vécue sans entraves. Ensuite, la période du déclin de Nayla, où elle exprime un désenchantement lié à l'aspect routinier des relations sexuelles. Ces deux premières périodes sont survolées, alors que Nayla réfléchit à sa vie sexuelle présente et passée: « Avait-elle abusé de certains plaisirs, en particulier des

plaisirs sexuels? [...] Aujourd'hui, dès la première baise, l'odeur de soufre de la routine l'envahissait. » (*BAB*: 78) Bien qu'elle n'éprouve aucune difficulté à vivre des aventures singulières, comme ses relations avec Mark (*BAB* : 21-23, 83-84) Colin (*BAB* : 128-129) et Antoine (*BAB* : 57-58) en font foi, Nayla semble désabusée par la sexualité telle qu'elle la vit. Toutefois, elle reprendra goût au plaisir après l'accident, lors d'une aventure au Chili, sa première aventure après plusieurs mois sans contact physique. (*BAB* : 170)

Son cosmopolitisme, son indépendance, ainsi que sa liberté sexuelle, définissent Nayla comme un sujet postmoderne. Cependant, son personnage n'est pas exempt de certains attributs féminins traditionnels, surtout en ce qui concerne son physique, qui la réduisent à un objet. Également, elle est aliénée par son employeur de qui elle accepte les invitations à des soirées décadentes alors qu'elle n'en a plus réellement envie. Ses postures aliénantes se dissiperont quelque peu lors de sa réclusion au Chili. Voyons maintenant à quoi ressemblent les personnages féminins dans le roman d'Antonio D'Alfonso.

### ***L'aimé***

Le roman d'Antonio D'Alfonso met en scène 25 personnages féminins. Neuf d'entre eux n'ayant pas entretenu de relation sexuelle avec le personnage principal seront exclus de l'analyse. Xenia, Véronique, Sabina, Nancy, Karita, Willa et Dervla sont des amies de Fabrizio, des collègues ou des femmes qu'il a côtoyées durant sa vie; Zina et Rasa sont

ses filles. Peu d'informations pertinentes seront tirées des chapitres les concernant. Les autres personnages féminins ont donc partagé la vie de Fabrice Notte soit en tant que maîtresse, soit en tant qu'épouse. Celles-ci sont issues de diverses nationalités : québécoise, africaine, mexicaine, iranienne, italienne, belge, hongroise, allemande, libanaise. On sait aussi que Trisa a une mère Écossaise et que le prénom de la deuxième femme de Fabrice, Ada, laisse croire qu'elle aurait des racines indiennes. Il est clair que ces différentes cultures sont valorisées, ce qui déconstruit quelque peu les représentations traditionnelles liées à la nationalité.

La profession des personnages n'est pas toujours mentionnée. Quelques-uns sont tout de même définis à partir de leur métier : Esther travaille comme femme d'affaires, Ulrike critique de cinéma, Trisa rédige une thèse de doctorat, Ada a un poste (non-précisé) dans un hôpital et Iris réalise des films. Puisque que nous avons évacué les personnages n'ayant pas de relation sexuelle avec Fabrice, les collègues de celui-ci dans le milieu du cinéma, sa psychologue et une allergologue sont rejetées quoique certaines informations relayées dans leur chapitre respectif confirment les conclusions tirées de l'analyse des autres personnages. Même si la profession de plusieurs protagonistes féminins n'est pas divulguée, on remarque que les métiers pratiqués par les autres sont variés et leur confèrent une autonomie financière. Ada, la troisième femme de Fabrizio soutient avoir permis à son mari « de vivre confortablement dans la ville la plus dispendieuse du pays [...] » (A : 131) pendant leur dix années de mariage. Les deux premières épouses n'ont pas assumé ce rôle de pourvoyeuse, mais, grâce à leur situation familiale, elles ont fourni le logis du couple pour de longues périodes : au Mexique avec Bianca (A : 35) et en



Floride avec Trisa (A : 103). Ayant hérité de la compagnie de fruits séchés de son père, Esther profite également d'une situation financière privilégiée (A : 38). Plusieurs femmes paraissent donc comme autonomes financièrement puisqu'elles ont des emplois et partagent leur richesse avec Fabrice. Ofra, quant à elle, semble dépendre des ressources financières de son mari pour poursuivre sa carrière artistique : « Je me suis dit, grâce à mon mari, je vais endisquer comme je veux. » (A : 31) Il y a aussi Esther qui « a épousé un banquier archiriche » (A : 48), mais celle-ci se démarquait déjà dans le milieu des affaires avant de faire la connaissance de son mari. Donc, peu de personnages féminins dépendent économiquement d'un homme. De plus, la plupart ne sont pas subordonnés aux valeurs traditionnelles du couple hétérosexuel. Ofra, Mariella, Pensée, Iris trompent leur mari avec Fabrice tandis que Bianca et Claire ont des aventures avec d'autres, alors qu'elles fréquentent Fabrice. Les autres personnages (Harriette, Esther, Ulrike, Felicia, Trisa, Ada et Yursa) étaient célibataires lorsqu'elles ont fait la rencontre de Fabrice.

Les 25 courts chapitres du roman *L'aimé* pourraient être apparentés à de courtes nouvelles et comparés, en cela, aux recueils de nouvelles érotiques qui sont étudiés dans le troisième chapitre. Toutefois, la différence la plus notable est l'absence quasi-totale, chez D'Alfonso, du regard de la femme sur son propre corps, ou plus précisément d'une description physique des personnages. Contrairement aux recueils de nouvelles analysés dans le chapitre 3 où, comme nous le verrons, les descriptions physiques systématiques concernent surtout des parties du corps connotées sexuellement, ce roman oblitère presque complètement l'apparence des corps féminins. Certes, l'absence des descriptions corporelles est largement redevable au dispositif énonciatif : l'absence de voix masculine

efface également son regard. On apprend tout de même certains détails, par exemple qu'Harriette, plus vieille que le jeune Fabrizio, éprouve certaines difficultés à montrer son corps nu: « Je me sentis mal à l'aise et remontai la couverture sur mon corps. » (A : 14), que Jade a « le teint d'une Iroquoise » (A : 21) et qu'elle « faisait partie du clan des « horizontaux » »<sup>35</sup> (A : 21), et qu'Esther « fai[t] attention à [s]a ligne » (A : 40). Ces informations très disparates ne façonnent pas un portrait type des femmes que Fabrice rencontre, même si ces quelques exemples laissent entendre une diversité en ce qui concerne le physique des femmes qu'il a côtoyées et fréquentées. Également, la nationalité des femmes (vue précédemment) supposent certaines différences de traits ethniques. Ainsi, Jade a le teint d'une Iroquoise et Ofra affirme, quant à elle, qu'elle « étai[t] la première, sinon la seule Noire qu'il ait connue. » (A : 32) On réalise donc, même si les indices sont plus ténus dans ce cas-ci, la pluralité des modèles féminins faisant partie de la vie du personnage masculin.

Le rapport à la sexualité diffère pour l'ensemble des personnages féminins. Si plusieurs envisagent les relations sexuelles de façon non-problématique, d'autres expriment certaines difficultés. Bianca, la première épouse de Fabrice, lui avoue ne pas réellement avoir obtenu de plaisir avec lui : « Si je me masturbais, c'était parce que tu n'as jamais su me combler de plaisir. [...] Je trouve cela ahurissant que tu ne te sois pas aperçu que je feignais mes orgasmes. » (A : 36) Les reproches s'inversent dans le deuxième mariage de Fabrice. C'est alors lui qui accuse : « Si nous continuons à ce rythme, il ne nous reste que 225 baisers avant de mourir. [...] Tu n'aimes pas les queues [...] Reconnais-le. Tu n'as

---

<sup>35</sup> Façon d'opposer les longilignes («les verticaux») aux personnes plus rondes. (A : 19)

jamais aimé un homme. » (A : 134) À ce discours de son mari qu'elle rapporte, la narratrice répond, en son for intérieur : « Comment lui manifester que, pour moi, l'amour est davantage une intimité de qualité qu'une performance en quantité? » (A : 134) Au contraire des romans et recueils de nouvelles érotiques populaires, les romans de littérature légitime mettent parfois en lumière des situations problématiques liées à la sexualité (un méta-discours sur la sexualité), le manque d'égard pour le plaisir de l'autre ou l'insatisfaction d'un partenaire quant à la fréquence des rapports sexuels, comme dans ces exemples. Quelques autres problématiques sont évoquées dans le roman tels que la violence sexuelle (A : 89) ou la difficulté pour la femme de jouir par la pénétration (A : 40). De plus, à l'opposé de la littérature populaire, il s'avère beaucoup plus difficile, dans ce roman, de cerner une vision commune à toutes les femmes en ce qui a trait à leur rapport avec la sexualité. Plus loin, l'analyse des « scripts » montrera ainsi plusieurs scénarios qui passent de la relation la plus platonique et chaste, à une autre qui inclut des gestes violents. Comme on le verra, ces relations ne sont pas toutes valorisées, au contraire de celles qu'offre la littérature populaire encore une fois.

### **2.2.2 Personnages masculins : masculinité exacerbée, mais pas toujours valorisée**

#### ***Bouche-à-bouche***

Johnny, le personnage masculin principal du roman de Segura, présente beaucoup de similitudes avec le personnage de Nayla. Ils sont tous deux issus du milieu de la mode, partageant le même destin quant à leur parcours professionnel, c'est-à-dire une montée fulgurante couronnée de succès puis une adaptation difficile au déclin qui s'ensuit. Tous



deux employés comme mannequins, ils possèdent des caractéristiques physiques qui correspondent à des standards de beauté très spécifiques. Le look mis en valeur dans ce milieu est caractérisé par l'androgynie symptomatique d'un culte de la jeunesse. Selon ce cadre, des traits se révèlent semblables pour les deux sexes. Ainsi de l'apparence de la poitrine des hommes et des femmes : ici par exemple, on souligne les petits seins de Caroline, une jeune mannequin (*BAB* : 108), là, « la finesse androgyne [des] pectoraux » de Johnny (*BAB* : 51). Peu d'autres informations concernant le physique de Johnny sont livrées mis à part son « look exotique » (*BAB* : 62), qui attirait tant alors qu'il était au faite de sa gloire (*BAB* : 62). Ce look exotique est bien sûr redevable à une autre caractéristique similaire entre Johnny et Nayla : les deux arborent des traits ethniques en regard du « groupe de référence » (Paterson). Johnny est né au Chili alors que Nayla est Marocaine. Johnny fait d'ailleurs appel à sa condition d'émigré pour enjôler Caroline :

Johnny a pris une voix grave, sincère, pour se lancer corps et âme dans le jeu des confidences, revenant, puisque c'était nécessaire, sur la disparition de son père pendant la dictature militaire au Chili, décrivant villa Grimaldi, centre de torture où son paternel avait vraisemblablement péri, et développant le thème de l'exil, cet espace imaginaire, cet entre-deux fuyant, et les affres qu'il provoquait; mais ses mots, concrétions pierreuses, sons disparates et absurdes, mouraient aussitôt qu'ils sortaient de sa bouche pour tomber sur la moquette comme des oiseaux assassinés, étranglés par l'*exagération* et les *mensonges* accumulés au fil des ans. (*B-à-b* : 111-112, je souligne)

Les termes « exagération » et « mensonges » indiquent clairement que la manipulation est au cœur de la relation entre Johnny et Caroline. Il invente un récit dramatique afin de l'émouvoir. De la même façon, un banquet qu'il organisa pour les sans-abris n'est que pur stratagème visant à suggérer son engagement envers sa société d'accueil. (*BAB* : 90-94) Par « sa récente collaboration avec les soupes populaires parisiennes »

(BAB : 91), il cherchait à faire bonne impression sur Caroline. On ne s'étonnera pas que Valmont, personnage du roman *Les liaisons dangereuses* de Laclos, lui serve de modèle. Lors d'une discussion avec Antoine sur ses projets de séduction, il dira : « Ce roman présente surtout la séduction et la sexualité comme une affaire de pouvoir, et il n'a pas tort. Car y a-t-il plaisir plus grand que celui de dominer? » (BAB : 88) Et en effet, alors qu'il enlace Caroline pour la première fois et qu'il sent « les mains avides de la fille rouler sur son dos », Johnny se dit « sans remords, sans pitié, qu'il avait la vie devant lui pour la modeler à son image, pour l'inventer comme il avait un jour inventé Nayla. » (BAB : 126) Le caractère manipulateur de Johnny détermine ses relations avec les femmes. Il ment et se met en scène dans des situations fausses où il recrée sa personnalité. Son contrôle de la relation lui octroie un grand pouvoir.

Bien qu'il ait été engagé pendant 5 ans avec Nayla, puis avec Caroline jusqu'à l'accident qui provoquera sa mort, Johnny a surtout une réputation d'un homme aux multiples aventures. Pour cette raison, Caroline se méfiait de lui de prime abord : « On m'a dit que tu avais couché avec plus de deux milles filles. » (BAB : 50) Tout comme Nayla, les soirées décadentes du milieu de la mode aidant, Johnny a un passé très actif sexuellement qui « lui collait une étiquette de gigolo. » (BAB : 50) Leur couple avait ceci de particulier que les aventures extraconjugales semblaient acceptées de part et d'autre. Cette situation restructure quelque peu le modèle hétérosexuel traditionnel en laissant une liberté sexuelle aux partenaires en dehors du couple. Les aventures de Johnny ne se limitaient d'ailleurs pas exclusivement au cadre hétérosexuel comme on le verra plus tard. (BAB : 74-75)

Enfin, l'apparence physique quelque peu androgyne du personnage masculin et son milieu professionnel l'amenant à côtoyer autant des femmes que des hommes issus de nationalités et d'orientations sexuelles diverses laissent entrevoir un comportement ouvert et égalitaire de sa part. Cependant, son caractère manipulateur dans ses relations avec les femmes démontre son désir de domination sur celles-ci. Il perpétue alors le clivage traditionnel homme dominant / femme dominée, soutenant même vouloir « modeler [cette dernière] à son image », ce qui relègue la femme à un statut d'objet malléable au désir de l'homme. Son comportement libertin esquinte toutefois quelque peu le cadre des relations hétérosexuelles traditionnelles, particulièrement par ce partage du droit reconnu aux deux partenaires de vivre des relations sexuelles en dehors du couple.

### ***L'aimé***

Le personnage Fabrice Notte (ou Fabrizio) se définit d'abord par son métier de réalisateur. Celui-ci prend le pari risqué de tourner des films indépendants, « tellement indépendants que même les festivals de films indépendants les refusent ». (A : 144) Cette dénégarion du capital économique au profit de l'art survient tôt dans sa carrière. Ainsi, « [i]l quitta son bon emploi à l'université pour se consacrer au cinéma » (A : 30), malgré les mises en garde de certains de ses proches. Des périodes plus difficiles truffent son parcours, ses réalisations n'étant pas toujours bien reçues. Pour cette raison, il se retrouve parfois en situation financière précaire. Des femmes acceptent alors de le loger, ce qui amène Fabrice à bénéficier d'un certain confort grâce à elles. Il a rarement vécu seul, mis à part au moment de sa jeunesse alors qu'il a quitté la maison familiale. Cette décision fut



perçue comme un affront par son père. Ofra relate la scène de la colère du père : « Comment oses-tu abandonner la maison parentale pour aller vivre dans un taudis du centre-ville de Montréal? » (A : 28) En plus d'indiquer l'origine modeste de Fabrice, cette citation démontre le courage du personnage qui a osé s'affirmer contre la loi paternelle afin de développer sa carrière de cinéaste indépendant. Peu de reconnaissance pécuniaire récompense sa démarche artistique. De même, en 1991, « il s'est retrouvé orphelin, avec rien de rien à offrir que le chapeau du mendiant. » (A : 103) Par contre, il profite de capitaux culturels importants en voyageant à plusieurs endroits afin de participer à des festivals de films ou pour présenter des conférences sur des thèmes précis liés à ses films. (A : 58; 74) Fabrice fait figure d'esthète en pratiquant son métier. Il développe une vision artistique unique et s'inscrit en marge de la société, se souciant peu des revenus. Dans ses relations avec les femmes, il n'endosse pas le rôle de pourvoyeur, laissant même davantage ce rôle aux femmes qui partagent sa vie (Bianca, Trisa et Ada particulièrement).

Les caractéristiques physiques de Fabrice le situent clairement dans le spectre masculin du genre. Esther note son habillement très classique : « un veston noir, une chemise de coton noire et un pantalon noir, et ses souliers rouges, [...] il avait l'air du type tout à fait conservateur [...] ». (A : 39) Elle s'attarde également sur le physique robuste du personnage, soulignant qu'« il était bâti comme un lion. » (A : 38) L'aspect conventionnel de ses vêtements est relevé à une autre occasion par Harriette. Celle-ci affirme qu'il est « sapé comme un dandy » (A : 13), avant de s'attarder aux traits de son visage : « Avec ses cheveux noirs bouclés, ses yeux bruns, ses lèvres charnues et son menton rond, il me

semblait un éphèbe de l'Antiquité latine. » (A : 14) Ces deux femmes comparent donc Fabrice à un « lion », un « dandy », un « éphèbe », ce qui confirme son aspect masculin, malgré la disparité des comparants qui mettent l'accent autant sur la force que sur l'esthétisme du personnage.

Le statut matrimonial du protagoniste principal du roman de D'Alfonso change à plus d'une reprise au cours de la trentaine d'années couvertes par le récit des femmes (toujours, notons-le, les relations de Fabrice se situent dans un cadre hétérosexuel) qui l'ont côtoyé. Le réalisateur Italien vit de nombreuses relations avec des femmes. Plusieurs s'avèrent brèves et sans lendemain, alors que d'autres démontrent une capacité du personnage à s'engager dans une relation stable et durable (son troisième mariage qui dura 10 ans par exemple). Le personnage se marie trois fois (avec Bianca, Trisa puis Ada) et vit une histoire d'amour avec Yusra, de 2004 jusqu'à sa mort, en 2007. Des aventures singulières ou circonscrites dans un temps limité parsèment aussi la vie sentimentale de Fabrice. L'infidélité et la volatilité du personnage sont alors révélées, puisqu'il trompe ses épouses Bianca et Ada (A : 34; 130). Des personnages féminins agissent de la même façon, certaines étant mariées au moment où elles fréquentent Fabrice; ces aventures sont toujours vécues à l'insu du partenaire : les époux de ces femmes ne savent pas qu'elles rencontrent Fabrice, tandis que celui-ci essaie de cacher ses aventures à ses conjointes. On demeure donc dans des modèles de couple hétérosexuel conventionnel, auxquels on ajoute une certaine modernité en déviant des valeurs reconnues comme traditionnelles particulièrement en ce qui concerne les relations extraconjugales.

Malgré que sa famille l'ait renié, Fabrice demeure attaché à sa nationalité italienne. Il valorise les femmes italiennes de son entourage, comme on peut le voir dans cette déclaration qu'il fait à Félicia : « Je suis certain que le fait d'être tous deux d'origine italienne nous rend davantage compatibles en tant que couple que si nous pratiquions un job semblable. » (A : 62) Le point de vue de Mariella va dans le même sens : « Que nous soyons tous deux d'origine italienne facilitait nos échanges. » (A : 42) Cela dit, la valorisation de la culture italienne ne constitue pas un repli sur soi et ne l'empêche pas de s'ouvrir aux autres cultures. On apprend d'abord que lui et Mariella sont « parfaitement trilingues, pouvant [se] mélanger à toutes les célébrations communautaires. » (A : 42) Qui plus est, Fabrice a visité et habité de nombreux endroits un peu partout sur la planète (Montréal, Mexique, Toronto, New Hampshire, Miami, Allemagne, Hongrie.) La fréquentation de personnages féminins de nationalités diverses participe à l'ouverture du personnage masculin aux autres cultures. Ainsi, une certaine ambivalence entre la tradition et le postmodernisme définit le personnage de Fabrice, ce que corroborent les propos d'Esther et Mariella; la première souligne qu'« il se distingu[e] par ses propos à la fois radicaux et traditionnalistes. » (A : 39), la seconde dit le trouver « [c]urieusement conservateur, profondément révolutionnaire. » (A : 44)

L'ambivalence teinte aussi les relations qu'entretient Fabrice avec les femmes. La description faite par sa troisième femme, Ada, démontre bien comment la douceur peut aussi faire place à l'agressivité. Elle le présente d'abord comme « un amant tendre, attentif » avant d'affirmer un peu plus loin que « ses sautes d'humeur étaient redoutables. » (A : 135). Cette ambivalence de Fabrice est également relayée par le



discours d'autres personnages. De même, il nourrit quelques relations de véritable amitié avec des femmes. En particulier, il fait preuve de patience en ce qui concerne la sexualité, notamment avec Mariella et Felicia, comportement qui va à l'encontre de l'image de l'homme viril, dont l'insatiabilité sexuelle est un trait constitutif. À l'opposé, il agit de manière violente envers Ulrike et Pensée. Il frappe Ulrike au visage en réponse à des blagues à connotations raciales (A : 59). Il blâmera ensuite l'alcool pour expliquer son geste. De plus, durant un rapport sexuel avec Pensée, il tente une nouvelle expérience en lui tranchant un sein, celle-ci ne se déroule toutefois pas très bien, provoquant un sentiment de honte chez sa partenaire (A : 89). Son amie Véronique réfute, quant à elle, la violence de cet homme : « il n'est pas, contrairement à ce que certaines femmes vous diront, violent. » (A : 76) Sans nier les troubles comportementaux de son frère (jalousie, violence), Lucia s'emploie à le présenter comme une victime, d'abord de Léah, qui l'aurait littéralement violé, et ensuite d'Ofra, qui l'a insulté et fait souffrir. (A : 127-128) Bien que Fabrice fasse preuve plus souvent qu'autrement de gentillesse envers les femmes et que certaines refusent d'admettre qu'il ait pu commettre des gestes violents, plusieurs témoignages le montrent sous un jour violent. L'utilisation de la force par le personnage masculin afin de faire taire Ulrike ou dans le but de tirer un plaisir sexuel égoïste avec Pensée fait en sorte que le portrait du personnage masculin n'est pas entièrement positif; celui-ci use de son pouvoir sur l'autre.

Fabrice possède donc des qualités résolument masculines et ceci construit son ambivalence entre ses caractéristiques traditionnelles et postmodernes. Il affiche un postmodernisme évident en ce qui concerne son ouverture sur le monde. Cependant, son

apparence et ses infidélités font de lui un personnage masculin conforme aux normes du genre, et son agressivité qui se transforme parfois en violence le situe au bout du spectre du traditionalisme où l'homme soumet la femme par des agressions physiques.

### **2.3 Relations de pouvoir à partir de l'analyse de l'espace : multiples endroits, multiples « scripts »**

#### ***Bouche-à-bouche***

La totalité des scènes sexuelles du roman de Segura incluent soit Nayla, soit Johnny, avec un autre partenaire. Nayla s'avère le personnage qui participe au plus grand nombre de scènes.<sup>36</sup> Les lieux où se déroulent celles-ci lui confèrent un net avantage : elle se trouve alors clairement aux commandes de la relation qu'elle entretient avec son partenaire. Par exemple, durant sa liaison avec Mark, elle utilise ce dernier pour rendre Colin jaloux. Elle s'assure que Colin soit bien au courant lorsqu'elle et Mark s'isolent pour une scène sexuelle (*BAB* : 21), dans l'appartement de Mark. Cette situation placerait normalement ce dernier, propriétaire des lieux, en position de pouvoir. Pourtant, on voit Nayla en plein contrôle et à son aise lorsqu'elle arrive chez lui : « À l'appartement de Mark, elle s'est allongée sur le canapé de cuir suédé. Ne faisant aucun cas de Mark, elle a allumé la télé pour tomber sur un film gore. Elle a placé une main derrière la tête et, de l'autre, a déboutonné son chemisier, comme si elle demandait un massage des seins. » (*BAB* : 21)

---

<sup>36</sup> Nous avons évoqué plus haut l'aventure homosexuelle de Johnny. (*BAB* : 74-75) De cette scène sexuelle entre deux hommes se dégage un échange dissymétrique puisque Johnny subit des gestes violents de son partenaire après que celui-ci lui ait soutiré certaines faveurs, dont une fellation. Mis à part cette scène, celles impliquant Johnny ne comportent pas d'éléments supplémentaires, seules celles concernant Nayla seront donc analysées.

La manière de Nayla de prendre possession des lieux démontre qu'elle ne se laisse rien imposer par Mark. Elle agit de façon tout à fait décontractée, entreprenant même de se dénuder. Dans cet ethos mondain, la personne à qui appartient le lieu a peu d'incidence; ici, Nayla domine clairement la relation. C'est même elle qui décide du lieu de leur prochaine relation sexuelle. Elle entraîne alors Mark brusquement dans le but de s'isoler avec lui dans une pièce des bureaux de l'agence de mannequins. (*BAB* : 83) Elle prend donc les initiatives. Le pouvoir qu'elle exerce sur lui devient de plus en plus évident, elle affirme même qu'« elle le méprisait avec tendresse. » (*BAB* : 83). Les lieux fournissent donc des indices sur la dynamique de pouvoir entre les deux partenaires. Ces relations sont toujours vécues au vu et au su de Colin, qu'elle tente de rendre jaloux. Par ses manœuvres, elle parviendra à séduire ce dernier. Ils auront finalement un rapport sexuel ensemble durant une soirée orgiaque organisée par l'agence dans un hôtel de New York. Étant celle qui a donné rendez-vous à l'autre, Nayla gère une fois de plus l'espace dans sa relation avec Colin. De plus, ce lieu semi-public s'éloigne de la norme conformiste puisque la relation intime n'a pas lieu dans la privauté. (*BAB* : 128-129)

Si Nayla semble agentive pour décider du cadre des relations avec Mark et Colin, il n'en est pas nécessairement toujours ainsi. Par exemple, les relations vécues avec Antoine se déroulent souvent dans la voiture de celui-ci. On le voit ici réfléchir au scénario qu'il répète avec plusieurs conquêtes :

Au bois de Boulogne, la lumière a baissé d'un cran, les arbres ont resserré leur étreinte autour de la voiture. Celle-ci s'est garée d'elle-même sur la voie de service [...] Combien de mannequins avait-il conduits jusque-là? Combien de fois était-il venu ici avec Nayla, dès que Johnny avait fait les présentations? Les



rugissements du moteur ont cessé d'un coup. [...] Le bruit de sa fermeture éclair a fait naître dans son esprit des étincelles. (BAB : 57)

Les interrogations d'Antoine qui débutent par «Combien» indiquent qu'il revoit la répétition d'un même scénario. Il exerce donc son pouvoir de façon à obtenir certaines faveurs de femmes avec qui il travaille. La dernière scène sexuelle du roman, entre Nayla et un policier Chilien, se déroule aussi dans un lieu qui privilégie le personnage masculin:

C'était un hangar mangé par la rouille, au toit de travers, bondé de voitures cabossées. Les véhicules s'entassaient à l'intérieur, dans tous les sens, ainsi que sur un terrain attenant où le vent soulevait des particules noires de terre contaminée. L'endroit, sans fenêtre, empestait l'huile à moteur et le plastique calciné. Nayla s'est arrêtée sur le seuil d'un air gauche. Le carabinier discutait avec deux hommes maigres en salopette aux grimaces acides. [...] La conversation a duré un bon moment, et pas une fois le policier n'a jeté un œil sur elle. (BAB : 166)

L'univers spatial présenté ici évoque clairement un monde masculin, où se trouvent de surcroît deux mécaniciens et un policier, métiers traditionnellement masculins. Les « voitures cabossées » et l'odeur d'« huile à moteur » achèvent d'installer un monde viril, loin des univers féminins. Nayla, qui se trouve en pays étranger et qui en plus souffre de surdité, prend donc certains risques en allant à cet endroit rejoindre le policier qu'elle connaît peu. L'attitude de celui-ci, en l'ignorant, suggère aussi le pouvoir qu'il cherche à asseoir quant à sa relation avec elle. Il décide du lieu et du moment de l'acte sexuel, faisant attendre Nayla autant qu'il veut devant ses interlocuteurs. Les lieux favorisent donc le personnage féminin dans ses relations avec Mark et Colin, mais Nayla se trouve quelque peu soumise à l'autre en ce qui concerne ses aventures avec Antoine et le policier Chilien.

## *L'aimé*

Le nombre important d'aventures de Fabrice Notte suppose plusieurs lieux différents. Voyons d'abord un endroit récurrent, le premier appartement de Fabrice, rue Cartier à Montréal (A : 27). Ainsi, les récits d'Harriette, Ofra, Mariella et Félicia rapportent au moins une scène sexuelle. La plupart d'entre elles sont invitées par l'homme, ce qui n'influe pas outre mesure le partage du pouvoir entre les partenaires; les deux étant consentants, la femme ne prenant pas possession de l'appartement et lui accueillant et respectant sa partenaire. Ofra se distingue des autres puisqu'elle s'invite elle-même chez Fabrice: « je suis heureuse d'avoir frappé à sa porte ce jour de l'Halloween. Je n'avais qu'une seule envie : qu'il me prenne sans ménagement, comme une bête. » (A : 29) Par cette visite impromptue, le personnage féminin impose sa présence et décide du moment de sa rencontre avec l'autre même s'il projette un script des plus traditionnels. Ofra, par son action, se différencie de plusieurs femmes qui ont aussi vécu des aventures avec Fabrice dans son premier appartement.

D'autres femmes (Bianca, Esther, Pensée, Trisa, Nancy et Ada) sont propriétaires du lieu où se déroulent les scènes sexuelles; elles détiennent donc un certain pouvoir. Esther semble dicter le fonctionnement de la relation à commencer par les lieux : « Nous nous sommes revus le lendemain. Chez moi. Toujours chez moi. » (A : 40) Elle décrit ainsi leur première relation sexuelle :

Dans le living, j'ai baissé sa braguette et je l'ai fait venir plusieurs fois de suite. [...] Ensuite, je l'ai invité dans ma chambre [...] je lui ai immédiatement expliqué que ça ne valait pas la peine de me réchauffer, car j'étais totalement froide, et surtout qu'il ne perde pas son temps à essayer de me faire jouir. J'ai

horreur des hommes qui passent leur temps à t'enfoncer avec l'espoir de trouver une jouissance cachée. Mon plaisir, je m'en occupe. (A : 40)

Cet exemple empiète quelque peu sur la prochaine partie, mais démontre l'affirmation claire du personnage féminin qui refuse le script reposant sur la pénétration « mécanique », script dominant selon Gagnon (Gagnon : 95-96). Par les actions qu'elle pose : « j'ai baissé sa braguette », « je l'ai fait venir », « je l'ai invité », elle établit la progression de la scène sexuelle et le lieu où celle-ci s'installe.

Des lieux considérés neutres, tels un chalet ou une chambre d'hôtel, sont aussi le théâtre de scènes sexuelles. Au chalet qu'ils ont loué avec des amis, un rapprochement charnel entre Jade et Fabrice achoppe en raison des incapacités physiques et psychologiques du personnage masculin. (A : 24) Cette défaillance entre en contradiction avec l'idée de performance liée généralement au masculin. De plus, Jade est celle qui prend les initiatives en pénétrant dans la chambre de Fabrice afin de se rapprocher de lui. (A : 24) Celle-ci se trouve honteuse devant l'impossibilité pour Fabrice d'aller plus loin avec elle. Des chambres d'hôtels sont également définies de prime abord comme des lieux neutres. Comme on l'a vu plus tôt, la relation avec Ulrike dans une chambre d'hôtel en Hongrie est marquée du sceau de la violence. La rencontre entre Iris Valdes et Fabrice Notte, dans un hôtel à Oaxaca, réfère bel et bien à un endroit neutre. Fabrice en est le principal locataire lors de leurs premiers ébats, mais Iris et lui y cohabiteront trois mois par la suite. Les précautions prises par le personnage masculin afin de ne pas brusquer sa partenaire font aussi la preuve d'un partage de pouvoir équitable, comme cette dernière le souligne : « Je me suis glissée sous les couvertures. Il a éteint la télé et s'est tourné vers moi. (Lui)



□ Je ne te touche pas, si tu ne veux pas. (Elle) □ Comment ça, pas me toucher? Pourquoi serais-je venue dans ta chambre si ce n'est pas pour me faire toucher? » (A : 141) Par sa réponse, Iris montre bien que son désir est réel et non soumis à celui de son partenaire. Son interrogation démontre sans équivoque que sa visite a pour but de vivre une relation sexuelle avec Fabrice. Cependant, la tournure syntaxique trahit le maintien, dans l'imaginaire colonisé des femmes (Roussos), de leur statut d'objet, car elle pourrait très bien être le sujet qui « touche » plutôt que l'objet qui « se fait toucher » par un sujet.

Le roman d'Antonio D'Alfonso présente donc des dynamiques de pouvoir diversifiées. Par exemple, certains personnages féminins gèrent la relation à leur manière : Ofra en s'invitant chez Fabrice, et Esther en établissant que les rencontres auront lieu chez elle. De son côté, Fabrice respecte, en général, ses partenaires, bien que son comportement violent avec Ulrike contredise cette affirmation.<sup>37</sup> Plusieurs aventures singulières ou de courte durée ont lieu dans son appartement de la rue Cartier sans qu'il ne s'arroge une primauté dans la relation. De plus, sa liaison avec Iris Valdes à Oaxaca fournit un exemple probant d'un espace équitable.

---

<sup>37</sup> Il entre aussi par effraction chez Pensée. (A : 141) Cet exemple a été rejeté de l'analyse vu qu'il ne concernait pas la sexualité. Nous en faisons seulement mention ici afin de souligner encore une fois le caractère potentiellement violent du personnage masculin, et la portée indicative de l'analyse spatiale.

## 2.4 Relations de pouvoir à partir de l'analyse des « scripts » sexuels : peu de « scripts » réellement satisfaisants

### *Bouche-à-bouche*

L'analyse des « scripts » validera ou non les conclusions de la partie précédente, c'est-à-dire qu'elle confirmera ou pas la dynamique de pouvoir installée entre Nayla et ses partenaires. La protagoniste principale semble désabusée par les relations sexuelles. Ses aventures avec Mark et Colin paraissent comme non satisfaisantes pour elle, tel que l'on peut le voir lorsque la mannequin de 30 ans vit une aventure avec Colin :

[...] si elle se fiait aux mouvements irréguliers de son bassin, [il semblait lui dire] qu'il consentait à être son faire-valoir, son pantin, à la condition qu'elle cède ce qu'il cherchait. À mesure qu'il portait des coups lents dramatiques, il donnait l'impression d'avoir de moins en moins prise sur son désir, de livrer un combat perdu d'avance contre les démons qui montaient à l'assaut de son crâne par bouffées ravageuses. [...] En nage, étouffant ses râles, il a agrippé les épaules de Nayla et s'est effondré. Elle est restée immobile : son sexe la démangeait, la moiteur du corps de Colin lui levait le cœur. (*BAB* : 129)

Nayla perçoit dans les gestes de Colin qu'il lui laisse le contrôle de la relation. Les qualificatifs « faire-valoir » et « pantin » tous deux accolés du pronom possessif « son », vérifient le caractère inégal de la relation. La mannequin ne trouve pas de plaisir dans cette relation, pas plus que dans sa liaison avec Mark alors qu'elle « a *enduré* le pétrissage mécanique de ses seins, ses baisers, son odeur étrange de pâte à modeler ». (*BAB* : 83, je souligne) Ces scènes sexuelles se révèlent donc comme non égalitaires et non satisfaisantes pour les partenaires, particulièrement pour Nayla. Notons également que les relations sexuelles de Nayla vont presque toujours de pair avec la consommation

d'un hallucinogène nommé « ezquéteré »<sup>38</sup>. Les scènes sexuelles sont alors teintées d'onirisme puisqu'elles sont toujours rapportées telles que perçues par une instance focalisatrice. La consommation de drogues ne bonifie pas toujours le plaisir des partenaires, réduisant même parfois les performances du personnage masculin. (*BAB* : 129)

Comme nous l'avons vu précédemment, la scène entre Nayla et le policier chilien est particulière en raison du décor où elle se déroule, un univers connoté comme masculin, ainsi que par l'attitude machiste du policier. Il s'agit également de la seule relation sexuelle de Nayla relatée après son accident. Bien que le policier agisse de manière rustre, le personnage féminin apprécie pour une première fois depuis longtemps les gestes qu'on pose sur elle :

Il frottait son visage décomposé sur le cou, les seins, les cuisses de Nayla, les yeux révoltés, les dents saillantes comme un chien aux abois. Au bout d'un moment, elle ne sentait plus le bas de son corps où roulaient, possessifs, des doigts noueux qui s'enfonçaient dans sa chair. [...] Elle se sentait éreintée et ivre, comme immergée dans la lumière blanche de la machine du Valmont. La petite culotte a roulé sur ses hanches, des mains ont pétri sa taille, et sa croupe a été soulevée avec une facilité déconcertante, comme si une force occulte avait pris possession de son être, pour tomber et être soulevée de nouveau. Le plaisir, ardent, râpeux, faisait sortir ses yeux de leur orbite. (*BAB* : 167-168)

Les verbes actifs tels que « frottait », « roulaient », « s'enfonçaient », « ont pétri », associés au personnage masculin, et les verbes passifs, « a été soulevée » et « être soulevée », qui renvoient à Nayla, reconduisent la distinction classique du masculin/actif et du féminin/passif. Le policier incorpore des attributs typiquement masculins étant

---

<sup>38</sup> Il en va de même pour Johnny.



comparé à « un chien aux abois » et faisant preuve d'une force physique certaine en soulevant sa partenaire. Nayla trouve tout de même du plaisir dans cette relation. Elle reprend, avec cet homme, contact avec son corps, ce corps blessé depuis l'accident. Elle accepte donc cette relation dissymétrique « jusqu'à ce qu'elle réussisse contre toute attente, toute logique, à changer irrémédiablement de peau. » (*BAB* : 170)

Les scènes sexuelles du roman de Segura se révèlent peu satisfaisantes pour le personnage féminin. On n'y trouve pas d'exemple de relations équitables. L'unique scène où Nayla obtient du plaisir, avec le policier Chilien, s'inscrit dans un cadre relationnel dissymétrique où la femme est reléguée à un statut d'objet. La sexualité n'est donc jamais présentée comme une activité agréable, ayant plutôt pour fonction de mettre en lumière la décadence du milieu de la mode. En outre, la consommation fréquente d'hallucinogènes ne contribue pas à bonifier le plaisir des partenaires, défalquant même la qualité de performateur attribués aux personnages masculins traditionnels.

### *L'aimé*

Quelques scènes ont déjà été abordées au cours des parties précédentes. Nous ne reviendrons donc pas sur les relations violentes de Fabrice avec Ulrike et Pensée, ni sur les liaisons qu'il a entretenues avec Ofra ou Esther desquelles on a déjà fait ressortir l'aspect dissymétrique. De même, la scène qui achoppe entre Jade et Fabrice sera aussi mise de côté. Nous nous emploierons, dans cette partie, à montrer qu'il y a quand même des scènes équitables pour les deux partenaires. Cela complètera l'exposé de la variété

des scénarios du roman. Ainsi, les relations de Fabrice avec Désirée, Mariella, Felicia, Trisa et Iris représentent des scènes sexuelles réciproques. Les descriptions (parfois brèves) des personnages féminins montrent le respect qu'ont les partenaires entre eux. Elles mettent en exergue des qualités de Fabrice lors de ses moments intimes. La scène impliquant Mariella et Fabrice illustre bien cela. Mariella fait ainsi le récit de leur unique relation sexuelle :

Un soir, nous avons ri jusque chez lui. Il était beau sur son lit, allongé, tout nu dans ma main, dans la pénombre sous les lueurs de quelques chandelles que j'avais allumées. Tant de vulnérabilité! Je lui ai permis d'aller jusqu'au bout une seule fois [...]. Il pleurait de nervosité, et moi aussi. Nous savions que c'était la dernière fois que nous allions partager cette intimité. (A : 48)

Le personnage masculin possède certaines caractéristiques dites féminines dans ce passage : « vulnérabilité », « nervosité ». Il se retrouve donc davantage sur un pied d'égalité avec sa partenaire Mariella. La phrase « nous allions partager cette intimité » confirme l'aspect égalitaire de la relation. L'utilisation du pronom personnel « nous » et la vulnérabilité de Fabrice indique une certaine réciprocité de l'échange. Toutefois, l'implication de sentiments et la valeur accordée à la pénétration (Fabrice et Mariella ont souvent partagé des plaisirs charnels, mais ils vont « jusqu'au bout » pour la première fois) inscrivent cette scène dans un cadre romantique traditionnel, les chandelles participant au caractère cliché et conventionnel de la scène.

La variété des « scripts » sexuels du roman d'Antonio D'Alfonso nous amène à observer divers échanges tantôt équitables, tantôt inéquitables. Certaines scènes sexuelles présentent des personnages féminins (Ofra, Esther) qui imposent leur désir à Fabrice

quant à la mécanique du rapport. Il est notable que ces femmes demeurent soucieuses du consentement de leur partenaire et ne le soumettent pas à des actes dégradants ou qui attaqueraient son intégrité physique. Par ailleurs, plusieurs rapports sexuels s'avèrent égalitaires. Ceux-ci mettent en scène des relations hommes/femmes justes, mais interrogent peu le cadre traditionnel dans lequel cette relation est installée. La pénétration y apparaît comme l'acte ultime et une ambiance romantique entoure cet acte. Des « scripts » équitables font donc partie de la palette des rapports sexuels du roman D'Alfonso. Cependant, ils ne réinventent en rien la mécanique sexuelle, ni pour ce qui est du rôle des partenaires, ni en ce qui concerne le cadre de la relation.

### **Remise en question des modèles traditionnels, mais « scripts » peu renouvelés**

Comme nous l'avons vu, le roman de Segura propose une focalisation partagée entre deux personnages principaux de sexe différent. Les points de vue sont donc distribués de manière égale. De son côté, D'Alfonso, par un travestissement narratif démultiplié, donne la parole à 25 femmes qui racontent leur histoire vécue avec Fabrice Notte. D'Alfonso laisse donc la place à de nombreuses voix féminines dans son roman. Les personnages dépeints dans ces romans possèdent des traits postmodernes évidents, leur ouverture sur le monde par exemple. Par contre, leur apparence physique et les rapports qu'ils entretiennent avec le sexe opposé les définissent davantage à partir des modèles de genre traditionnels. De cette façon, Johnny affirme vouloir modeler sa partenaire, Nayla se satisfait d'une aventure sexuelle avec un homme macho et méprisant, et Fabrice commet des actes violents envers Pensée et Ulrike. Quelques « scripts » sexuels déjouent certains



présupposés traditionnels, comme la performance obligée du personnage masculin (diminuée par la consommation de drogue dans le roman de Segura) et la possibilité de vivre des rapports sexuels sans la pénétration (Esther). Néanmoins, le traditionalisme des rapports sexuels reste très présent. Les jeux de séduction feints par Nayla et le contexte dans lequel se déroulent les « scripts » équitables du roman *L'aimé* en font foi.

Dans son article « Quelques égratignures sur la masculinité canonique chez Guillaume Vigneault », Isabelle Boisclair qualifie de timides les innovations de l'auteur québécois quant aux modèles masculins. De la même façon, les auteurs Antonio D'Alfonso et Mauricio Segura, dans les romans *L'aimé* et *Bouche-à-bouche*, ne remodelent pas de manière radicale les rapports hommes/femmes. Les scènes sexuelles équitables de D'Alfonso demeurent installées dans un cadre très traditionnel, alors que peu de scènes semblent vraiment satisfaire chacun des partenaires dans le roman de Segura. Une critique des modèles traditionnels s'opère certainement par la dénonciation de comportements violents dans le cas D'Alfonso ou par la présentation de personnages désabusés par la décadence du milieu de la mode dans le cas de Segura, mais peu de modèles intéressants en ce qui concerne l'équité des rapports émaillent ces deux romans. Voyons maintenant les modèles proposés dans la littérature populaire à partir de deux recueils de nouvelles parus récemment chez Quebecor.

## Chapitre 3

### Les modèles dans la littérature érotique populaire

« Il y a là sans doute un fatras de niaiseries plus ou moins ignobles mais cette production ne renseignerait-elle pas, d'une manière révélatrice, sur les obsessions latentes de toute une époque? »

-M. Angenot, *Le roman populaire* (1975)

#### 3.1.1 Un cercle féminin et des voix mixtes

Nous avons retenu pour ce chapitre une vingtaine de nouvelles tirées des recueils des auteur·e·s Julie Bray et Martin Lortie. Ces nouvelles n'ont pas vraiment de liens entre elles, à l'exception de quelques-unes du recueil *Tentations voluptueuses*<sup>39</sup> qui mettent en scène les mêmes personnages. Les nouvelles exclues l'ont été soit en raison de la redondance des scénarios, du nombre trop élevé de personnages (mise en place d'une orgie) ou de la présence exclusive de personnages de même sexe.<sup>40</sup> Contrairement aux chapitres précédents, nous éviterons de faire un résumé de chacune des nouvelles étant

---

<sup>39</sup> Toutes les références à ce roman seront indiquées par *TV*, suivi du numéro de page.

<sup>40</sup> La partie 3.1, qui se concentre sur les voix narratives, considère l'ensemble des textes. Les nouvelles « La chose qui me trouble », « Sexy caravaning » et « Jour de canicule » de Julie Bray, ainsi que les nouvelles « Rêveries », « La mariée », « Florence à la crème fouettée », « La culotte », « Sans dessous », « Le spectateur » et « La fille au bikini » de Martin Lortie sont exclues à partir de la partie 3.2 à l'exception de certaines caractéristiques des personnages qui ont été conservées. Ces nouvelles ont été rejetées étant donné la répétition des scénarios ou en raison de la présence exclusive de personnages féminins dans les scènes sexuelles. L'analyse retient donc, pour l'ensemble du chapitre, 9 nouvelles de Julie Bray et 10 nouvelles de Martin Lortie qui seront surtout détaillées dans les parties 3.3 et 3.4.

donné qu'elles s'avèrent surtout des prétextes pour mettre en place des scènes sexuelles. Le contexte sera davantage explicité lors des parties 3.3 et 3.4 qui concernent directement les scènes.

### ***Grande aventure et petites histoires libertines***

Le format de la nouvelle n'amène pas une pluralité de voix narratives dans le recueil *Grande aventure et petites histoires libertines*<sup>41</sup>. L'auteure Julie Bray propose une narratrice féminine qui raconte ses aventures<sup>42</sup> à partir d'une narration au « Je » dans les treize nouvelles. Cet univers exclusivement féminin s'inscrit dans la continuité du paratexte comme le sous-titre « Nouvelles érotiques de femmes », l'utilisation d'un « nous » référant à la condition de femmes dans le prologue (GAEPHL : 7-8) et la quatrième de couverture. On remarque, par ailleurs, une proximité lorsque la narratrice implique clairement la narrataire : « Voilà, j'espère que mon fantasme vous aura donné quelques idées... » (GAEPHL : 96). Cette utilisation d'un « vous », qui convoque le lecteur ou la lectrice dans le texte, n'est pas systématique à chacune des nouvelles, mais est tout de même récurrente à l'intérieur du recueil. Ce pronom crée un contact direct entre la narratrice et le lecteur et/ou la lectrice. D'un point de vue formel, la femme domine grandement puisque c'est à partir de sa perspective que chaque histoire est racontée. Nul travestissement narratif dans ce recueil; les nouvelles sont toujours organisées selon un point de vue féminin. Les prochaines parties détermineront si cette prise de parole traduit un pouvoir réel ou factice.

---

<sup>41</sup> Toutes les références à ce roman seront indiquées par GAEPHL, suivi du numéro de page.

<sup>42</sup> Julie Bray affirme dans son avant-propos que ses nouvelles sont inspirées de récits envoyés par des lectrices. (GAEPHL : 7-8)



### *Tentations voluptueuses*

Les voix narratives du recueil de Martin Lortie sont plus variées. On retrouve presque autant de narrateurs masculins que de narrateurs féminins. En fait, les personnages féminins prennent la parole dans sept nouvelles, alors que cinq nouvelles présentent des narrateurs masculins s'exprimant au « Je ». De plus, dans la nouvelle « Sa première fois », la narration passe d'un « Je » masculin à un « Je » féminin, ce qui permet un partage de la narration. Quatre nouvelles sont, quant à elles, bâties à partir d'une narration omnisciente. Celle-ci focalise clairement sur un personnage féminin dans deux cas : « La mariée » et « Sans dessous »; l'attention se concentre sur un couple dans la nouvelle « Nuit d'été », alors que l'on retrouve une variation entre l'omniscience et un « Je » féminin dans la nouvelle « Fenêtre sur la ville ». Cette pluralité de voix narratives instaure une certaine égalité dans les perspectives. Les voix ne se limitent pas au sexe de l'auteur comme c'est le cas dans les nouvelles de Julie Bray.

### **3.2 Profil sémantique des personnages masculins et féminins**

Selon Maingueneau, on observe une relative interchangeabilité des personnages dans la littérature pornographique à commencer par la façon avec laquelle ceux-ci sont nommés<sup>43</sup> :

[...] les personnages des récits pornographiques disposent rarement d'un nom complet (prénom et patronyme) qui les inscrirait avec précision dans l'espace social. [...] Cela se comprend : le patronyme dit une origine, une famille, des ancêtres, une insertion sociale; le prénom, en revanche, est lié à l'intimité, il individualise sans individualiser, puisque

---

<sup>43</sup> Nous ne faisons pas ici de distinction entre la littérature érotique et pornographique étant donné la perméabilité des frontières de ces catégories. Nous nous appuyons sur l'analyse de Salaün qui compare la littérature érotique contemporaine à l'équivalent de la soft-porn. Nous pouvons ainsi nous référer à l'essai de Maingueneau, qui se penche, entre autres, sur des œuvres érotiques contemporaines. Celles-ci se différencient des œuvres de ce chapitre seulement par la nationalité des auteur-e-s.

dans une collectivité toutes sortes de gens ont le même prénom.  
(Maingueneau : 56)

Ce procédé facilite en outre la relative interchangeabilité des personnages dans la littérature pornographique ou érotique. Voyons maintenant si cette affirmation est confirmée dans les deux recueils à l'étude dans ce chapitre, à commencer par la façon dont les personnages féminins du recueil de Julie Bray sont construits.

### **3.2.1 Profil sémantique des personnages féminins : de simples dénominateurs communs**

#### ***Grande aventure et petites histoires libertines***

Du fait de l'économie du recueil de nouvelles, donnant lieu à un plus grand nombre de personnages, on pourrait s'attendre à une diversité de modèles. Or, les personnages de *Grande aventure et petites histoires libertines* s'inscrivent clairement comme conformes à une idéologie patriarcale. La description sommaire que la narratrice-personnage principale prend régulièrement (presque systématiquement) soin de donner d'elle-même ou de son/ses partenaire(s) indique, par un premier exemple probant, que les nouvelles de Julie Bray présentent des modèles de genre conventionnels et peu variés: « Mais laissez-moi nous présenter : je m'appelle Isabelle, j'ai vingt ans, les cheveux bruns, longs, des seins ni trop petits ni trop gros, tout ronds et bien fermes, et des fesses bien rebondies, faites pour être caressées. D'après Christian, j'ai un corps très bandant. » (*GAEPHL* : 92). En plus d'amener le lecteur/lectrice à s'imaginer clairement les personnages, cette présentation détaillée procure un effet de proximité et une possible identification à eux-ci. Les caractéristiques observées dans cet exemple (« cheveux longs », « seins ronds » et « fesses rebondies ») reconduisent les archétypes les plus consacrés de la féminité. Une

analyse plus approfondie de chacune des caractéristiques: dénomination, âge, emploi, statut matrimonial, physique, validera que les personnages féminins sont bâtis à partir de propriétés de genre conventionnelles.

Non seulement les personnages féminins de ce recueil sont-ils nommés par leur prénom, à l'intérieur de la nouvelle, mais celui-ci est rappelé à la fin de chacune des nouvelles, sous la forme d'une signature, ce qui donne un effet de véracité et de confidences aux histoires. De plus, l'analyse de Maingueneau en introduction de cette partie soulignait que les personnages de ce type de récit sont souvent définis que par leurs prénoms. Par ailleurs, comme le soutient Boisclair dans son article « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie Lafortune et *Pute de rue*, de Roxane Nadeau » (2009), l'omission du nom de famille traduit bien ce qui se passe dans l'économie prostitutionnelle où les femmes appartiennent à « tous » les hommes, de ce fait, elles ne portent pas la marque d'aucun en particulier.

L'âge de certains personnages féminins est mentionné. La plupart sont de jeunes adultes entre 18 et 21 ans aux moments des actes sexuels (la nouvelle « Aventure au pays des Boucaniers » est racontée à partir d'un récit enchâssé; le personnage a 37 ans, mais l'aventure s'est déroulée il y a une vingtaine d'années), alors qu'un personnage indique avoir 32 ans. L'âge n'est pas toujours précisé, mais on peut facilement déduire que ce groupe d'âge 18-35 représenté normalise une fois de plus les personnages, ayant toutes l'âge légal et étant relativement jeunes.



Deux des personnages féminins du recueil affirment de prime abord être sans emploi, ce qui les place toutes deux en situation de dépendance économique envers des personnages masculins : l'une est hébergée par un cousin grand consommateur de pornographie (« Coquin cousin »), une autre, qui détient un diplôme en secrétariat, doit subir des actes à la limite de l'agression sexuelle par son futur patron afin d'obtenir un emploi (« Un patron exigeant »). Le statut professionnel des personnages n'apparaît d'ailleurs pas un critère important dans l'ensemble du recueil. Une seule femme, dans la nouvelle « Pénétration sauvage », semble indépendante financièrement, du moins voyage-t-elle par ses propres moyens : « Cette année, je suis partie dans les Montagnes Blanches, en Nouvelle-Angleterre, pour les vacances, car j'aime marcher en montagne. » (Bray : 119) D'autres récits se déroulent dans des régions touristiques très connues. Mais alors, les femmes voyagent en couple, dans des endroits déterminés par leur conjoint (« Sexy caravanning » et « Vacances torrides à Bangkok »), ou avec leurs parents en Martinique (« Aventure au pays des Boucaniers »). De cette façon, cinq personnages féminins vivent en couple et racontent une histoire qui sort de l'ordinaire en incluant toujours au moins un personnage supplémentaire au couple; seule exception à cette configuration : une femme qui vit en couple avec une autre femme et expérimente l'exhibitionnisme, sachant qu'une voisine la regarde, dans la nouvelle « Jour de canicule ». Les six autres personnages féminins sont célibataires. On peut donc diviser de manière presque égale les personnages féminins célibataires et ceux en couple. L'hétérocentrisme demeure très présent à l'exception d'un personnage homosexuel.

Par ailleurs, genre érotique oblige, les personnages féminins sont surtout définis selon quelques parties stratégiques de leurs corps : poitrine, fesses, vulve (épilée ou non) principalement, mais aussi cheveux, yeux et jambes. La brièveté des descriptions trace à gros traits les contours du personnage: « Je préciserai ici que je suis assez bien faite : je fais 36 de tour de poitrine et mes seins sont fermes; je suis aussi assez fière de ma chatte : mes lèvres sont charnues et ma motte, bombée. » (Bray : 119-120) Les descriptions physiques sommaires confinent les personnages dans les critères institués de la féminité. Ce confinement des personnages à des caractéristiques de genre traditionnel contribue, on le verra plus tard, à les maintenir dans des rôles sexués inévitables. L'analyse des personnages masculins un peu plus loin devrait d'ailleurs confirmer ce clivage marqué entre le masculin et le féminin.

### ***Tentations voluptueuses***

Tout comme dans le recueil de Julie Bray, les personnages féminins de l'auteur Martin Lortie ne sont définis que par leur prénom mis à part pour un personnage, Dominique Boily. Les autres prénoms, Sandrine, Simone, Annick, Véronique, Isabelle, supposent un groupe peu hétérogène d'autant plus que les particularités physiques (couleur de peau) ou identitaires sont habituellement mises de l'avant. Le personnage d'Annick revient dans les trois nouvelles « Samedi de juillet », « Trois fois », « Fenêtre sur la ville », alors que Véronique, son amie, est présente dans deux de ces trois nouvelles. Isabelle est, quant à elle, l'héroïne des nouvelles « Sa première fois » et « Sa revanche ». Cette récurrence des personnages leur confère plus de substance. Cependant, contrairement au recueil *Grande aventure et petites histoires libertines*, les personnages féminins ne sont pas toujours

nommés. Dans les nouvelles « Rêveries », « Noah », « Au gym » et « La jarretelle », les personnages féminins n'ont pas de nom, et la nouvelle « La fille au bikini » met en scène deux personnages féminins dont un n'est jamais nommé. De même, plusieurs caractéristiques ne sont pas livrées de façon systématique. L'âge est ainsi évoqué de manière aléatoire. On le mentionne seulement pour quatre personnages : elles ont entre 23 et 31 ans, âge similaire aux personnages de Julie Bray. On connaît peu leur statut professionnel, ce qui témoigne de la minceur de la construction des personnages. Néanmoins, on remarque qu'Annick et Véronique, les personnages féminins les plus importants du recueil, ont complété un bac en ingénierie et travaillent maintenant dans ce domaine, qui, notons-le, a été réservé au personnel traditionnellement masculin. Un autre personnage indique sa profession : Simone termine un bac en administration et son père lui cèdera sa chaîne de quincailleries lorsqu'elle aura terminé ses études. Celle-ci obtiendra ainsi beaucoup de pouvoir et de capital économique grâce à la position qu'occupe son père.

Les seules caractéristiques qui semblent primer sont le statut matrimonial et les caractéristiques physiques. Un seul personnage, Véronique, est célibataire; son amie Annick explicite cette situation en ces termes : « Depuis ce temps, trois années plus tôt, notre amitié s'est consolidée malgré son célibat et mes fréquentations [...] J'ai bien tenté à plusieurs reprises de lui présenter des hommes intéressants, mais elle est très sélective et son caractère bouillant cause la déroute de ses relations. » (GAEPHL : 52) Son « caractère bouillant », qui ne cadre pas avec la douceur et la soumission attendue, construit une fois de plus ce personnage comme différent de la norme. Mis à part le



célibat de Véronique, on ne mentionne pas le statut matrimonial des femmes qui expérimentent une aventure singulière dans les nouvelles « La jarretelle » et « La fille au bikini ». Toutes les autres femmes vivent une relation à l'intérieur d'un couple hétérosexuel bien que certaines expérimentent des relations sexuelles avec d'autres femmes. Deux nouvelles mettent en scène des femmes enceintes, « La mariée », et « Le parfait voisin », alors que quatre nouvelles présentent un personnage féminin ayant un ou plusieurs enfants : « Rêveries », « La fille au bikini », « Sa première fois » et « Sa revanche ». Annick, le personnage féminin le plus présent, n'a pas d'enfant, mais vit en couple avec le même homme depuis quatre ans. Le recueil est donc largement hétérocentré.

Tout comme les personnages féminins imaginés par Julie Bray, ceux à l'intérieur du recueil de Martin Lortie sont pour la plupart définis à partir des critères canoniques traditionnels de la beauté et de la féminité. On se concentre presque systématiquement sur certaines parties du corps comme les seins, les fesses et la vulve (on retient surtout, dans ce cas-ci, la présence ou non de poils). Par exemple, les seins sont décrits de façon répétitive comme « volumineux » (*TV* : 71, 98, 187) et « gros » (*TV* : 95, 118). Il arrive même qu'ils soient personnifiés par l'usage de qualificatifs tels que « fiers » (*TV* : 27), « arrogants » (*TV* : 29), « excités » (*TV* : 203) ou « en pâmoison » (*TV* : 16). Le vagin est habituellement nommé comme tel, mais il porte plusieurs dénominations dans la nouvelle « La jarretelle » qui met en scène un cunnilingus dans une cabine d'essayage. Le sexe féminin est ainsi imagé : « son fruit » (*TV* : 211), « sa caverne » (*TV* : 211), « son sanctuaire » (*TV* : 212), « son puits » (*TV* : 212), « sa pêche fraîche » (*TV* : 213), « sa

cerise » (TV : 213), « son bourgeon » (TV : 213), « son tunnel » (TV : 214), « sa chatte repue » (TV : 214). Dans ce cas-ci, le personnage masculin accole deux images opposées au sexe féminin. D'un côté, il le compare à un fruit, goûtant même à « son jus ». Il affirme également qu'il se « souviendr[a] longtemps de cette collation exquise... » (TV : 214). De l'autre, il le compare à des images « de profondeur » qui semblent plutôt référer à l'inconnu, comme en fait foi cet autre qualificatif, « son firmament » (TV : 213).

Quelques personnages féminins sont de leur côté décrits selon certaines caractéristiques moins canoniques. Ainsi, la description physique du personnage de Véronique la différencie de la majorité :

Véronique, de deux ans ma cadette et quinze centimètres plus grande, a une ossature robuste. Ses cheveux bruns mi-longs auréolent son visage coquet. Elle peste souvent contre son physique qu'elle juge ingrat : seins pour ainsi dire inexistantes et boudoirs, hanches larges, cuisses dodues, ventre arrondi, grands pieds difficiles à chauffer. Mais c'est une fort jolie fille, aux très grands yeux bleus saisissants. (TV : 56-57)

Ce désamorçage, ou cette acceptation de certaines formes différentes, survient à quelques reprises dans le recueil et concerne parfois des personnages ayant eu des enfants ou étant enceintes, comme dans « Rêveries » et « Le parfait voisin ». Le personnage de Véronique est présenté comme étant particulièrement singulier, ne répondant pas aux standards de la féminité: « ossature robuste », « seins inexistantes », « hanches larges », « cuisses dodues », « ventre arrondi », etc. Ses seins sont d'ailleurs comparés à des « pruneaux » (TV : 172), des « petits citrons » (TV : 173), et des « limes » (TV : 172), ce qui la différencie des autres personnages féminins auxquels on accole les qualificatifs vus précédemment pour mettre en valeur leur poitrine.

Bien que certains personnages tels que Véronique viennent quelque peu nuancer le caractère homogène de la composition des personnages, l'ensemble demeure définitivement très ancré dans les schémas traditionnels, non seulement sur le plan physique, mais également en ce qui concerne leurs autres caractéristiques : statut professionnel, statut matrimonial, nationalité. Pour la plupart des personnages, une absence de caractéristiques substantielles conduit d'autant plus à une interchangeabilité qu'ils ne sont pas toujours nommés et qu'ils possèdent, à peu de choses près, les mêmes qualités. Ils sont seulement placés dans des situations différentes. Dans l'ensemble, les personnages des auteur·e·s Julie Bray et Martin Lortie n'ont pas de consistance en comparaison à ceux des œuvres légitimées. On pourrait accuser les traits du genre nouvellier lui-même, mais ce serait sans tenir compte de la forme du roman d'Antonio D'Alfonso, qui présente 25 chapitres courts. Il faut plutôt selon nous avancer le caractère utilitaire du recueil érotique pour expliquer pourquoi les auteur·e·s s'intéressent beaucoup plus au « faire » (scène sexuelle), qu'à l'« être » (leur description) des personnages. Dominique Maingueneau en arrive d'ailleurs à cette conclusion dans son analyse des personnages dans la littérature pornographique :

[Les personnages] ne sont appréhendés que comme des êtres désirants. Leur « psychologie » est subordonnée à cet unique aspect, condition *sine qua non* de l'existence de scènes. Cela ne signifie pas que tous les personnages soient identiques, mais que leurs différences doivent rester superficielles. Les seules propriétés qui importent sont celles qui ont une incidence sur le fonctionnement de la scène : être homme ou femme, grand ou petit, avoir tel organe qui ait telle conformation, avoir telle ou telle préférence dans les pratiques sexuelles, etc. (Maingueneau : 55)

Cette observation s'applique parfaitement aux œuvres à l'étude dans ce chapitre, bien que Maingueneau s'intéresse pour sa part à un corpus français de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. À ce sujet Jean-Marie Goulemot, dans son essai *Ces livres qu'on ne lit que*



*d'une main*, en arrive à des conclusions similaires : « Le livre ne peut faire naître le vouloir de jouissance qu'en décrivant les corps offerts au désir et le stimulant, ou en mettant en scène le tableau des gestes et des attitudes de la jouissance elle-même. » (Goulemot : 55) Voyons maintenant comment les personnages masculins sont construits dans ces recueils.

### **3.2.2 Profil sémantique des personnages masculins : cet immense phallus**

#### ***Grande aventure et petites histoires libertines***

À l'instar des personnages féminins, les prénoms catégorisent les personnages masculins. Deux personnages ne sont pas nommés. L'un est simplement appelé : « l'homme » (GAEPHL : 98), l'autre, « un grand type » (GAEPHL : 120), ce qui participe à leur anonymat et, par conséquent à leur interchangeabilité. Les autres protagonistes masculins sont nommés. Les prénoms Antoine, Pierre-Paul, Christian, Denis, Philippe, Jean-Michel, Robert laissent une fois de plus entendre à une certaine homogénéité. Cependant, il faut noter deux autres personnages, Long et Nguyen, dont le nom souligne la nationalité différente. Or, cette nationalité n'est pas anodine puisqu'elle sert à exotiser le récit, comme l'annonce le titre de la nouvelle : « Festin vietnamien ». Cette exotisation est moins appuyée pour un personnage Français, Antoine, mais le titre de la nouvelle, « Aventure au pays des Boucaniers », n'en renvoie pas moins à l'altérité. Bien que certains personnages soient issus de nationalités différentes, le métissage demeure très partiel.

Certains personnages semblent plus âgés portant des prénoms tels que Denis ou Robert. L'âge des personnages masculins n'est pas toujours mentionné, mais on remarque que ceux-ci sont toujours notablement plus vieux que les personnages féminins, de quelques années dans la majorité des cas, mais de façon plus importante dans les nouvelles « Un patron exigeant » et « Aventure au pays des Boucaniers ». L'homme a une quarantaine d'années, alors que la femme a 21 ans dans le premier cas, tandis qu'il a 25 et sa partenaire 17-18 ans dans le second cas. Cette situation avantage plutôt l'homme puisqu'il partage une aventure avec une partenaire plus jeune, à qui il impose une certaine autorité.

Ainsi, Julie Bray offre une panoplie de personnages masculins qui ont pour la plupart un caractère dominant. Dans la nouvelle « Aventure au pays des Boucaniers », le personnage masculin est un GO du Club Med en Martinique où Mahée, jeune fille de 17 ou 18 ans, est en vacances avec ses parents. Lui a 25 ans et est responsable des activités nautiques du Club. Alors que c'était peu le cas pour les personnages féminins, d'autres personnages masculins sont définis par leur statut professionnel. Un homme travaille comme importateur d'articles vestimentaires féminins, Denis dirige un salon de coiffure, Nguyen gère un site Internet pornographique et Philippe étudie sur la côte ouest américaine. Leur situation professionnelle est donc utilisée comme élément déterminant pour environ la moitié d'entre eux.

La caractéristique principale de chacun des personnages masculins demeure leur organe sexuel. Celui-ci est qualifié tour à tour d'« énorme » (*GAEPHL* : 49, 109), « gros »

(GAEPHL : 48, 86, 88, 110), « magnifique » (GAEPHL : 49, 52), « imposant(e) » (GAEPHL : 46, 49), « immense » (GAEPHL : 82), « impressionnant(e) » (GAEPHL : 46), « phénoménale » (GAEPHL : 50)... dans toutes les nouvelles, à l'exception de la nouvelle « Un patron exigeant », dans laquelle il n'est pas décrit de façon particulière. Certaines autres caractéristiques construisent également les personnages, mais non systématiquement. La musculature développée du corps et la grandeur (Préjean, Bourdieu) sont aussi des particularités régulièrement mentionnées afin de présenter les personnages. Ces caractéristiques identifient les personnages comme appartenant au genre masculin de façon très tranchée. Mis à part, « la douceur et la précision des mains de Denis » (GAEPHL : 105), le coiffeur dans la nouvelle « Mon après-midi chez le coiffeur », il y a peu d'éléments qui nuancent cette masculinité très forte.

### ***Tentations voluptueuses***

Les personnages masculins du recueil de Martin Lortie possèdent aussi des caractéristiques affirmant clairement une masculinité traditionnelle. Ceux-ci sont d'abord nommés à partir de leur prénom. On connaît le nom de famille d'un seul personnage, Maxime Dion. Cette information supplémentaire ne permet cependant pas d'en connaître davantage sur lui. En contrepartie, plusieurs personnages ne sont pas nommés. Par exemple, les nouvelles « Fenêtre sur la ville » et « Au gym » mettent en scène des personnages masculins qui sont définis ainsi : « L'amant noir » (TV : 174), « l'athlète grisonnant » (TV : 205), « l'Italien » (TV : 203), « le culturiste » (TV : 204). Tous les clichés à propos des Noirs, Italiens et culturistes sont reconduits à partir de ces personnages. La narratrice de la nouvelle « Fenêtre sur la ville » multiplie les métaphores



afin de décrire l'organe du personnage noir : « un instrument digne du livre des records », « mât de bateau », « tronc d'arbre », « poteau », « queue vertigineuse », « lance », « épée », « matraque », etc (TV : 171-174), reconduisant ainsi « la légende du « sexe surdimensionné des Noirs » déconstruit par Serge Bilé (2005). La nouvelle « Au gym » présente aussi des personnages très typés. La narratrice exprime d'abord ses idées reçues envers l'Italien : « Loin d'avoir un corps d'athlète, il démontre le physique d'un homme qui aime bien manger. [...] Ce doit être un sacré baiseur, macho, fier de ses performances. » (TV : 203) Elle présente ensuite le culturiste : « Le culturiste se lève à son tour, sa petite queue surgissant entre les pans de la serviette. » (TV : 204). Ces personnages sont catégorisés presque uniquement à partir de ces critères. Comme nous l'avons vu, la narratrice met l'accent sur la longueur du pénis du personnage noir. Le caractère macho de l'Italien est aussi répété de façon récurrente, tout comme les allusions à la petitesse du pénis du culturiste. Ces personnages diffèrent ainsi de la norme<sup>44</sup> et on appuie fortement sur cette différence afin de la mettre en évidence.

Les autres personnages possèdent des caractéristiques semblables à ceux du recueil de Julie Bray : des physiques musclés (pectoraux musclés, épaules carrées, bras et jambes puissants, etc.) Encore une fois, on s'attarde beaucoup sur la longueur de l'organe masculin, qu'on affuble des mêmes épithètes que dans le recueil *Grande aventure et petites histoires libertines*. Leur âge et leur statut professionnel ne sont que très rarement mentionnés. Comme nous l'avons vu dans l'analyse des personnages féminins, les

---

<sup>44</sup> Dans ce cas-ci, les personnages dévient de la norme uniquement par rapport à leur relative interchangeabilité et homogénéité à l'intérieur des textes érotiques. Il demeure évident que l'identité de ces personnages ne renouvelle en rien les identités culturelles. Les clichés servant à les décrire nourrissent plutôt une norme identitaire très conventionnelle.

couples hétérosexuels prédominent dans le recueil quoique certains personnages masculins (dont nous ne connaissons pas, pour la plupart, le statut matrimonial) s'immiscent à l'intérieur du couple afin de vivre une aventure avec une femme mariée, parfois à l'insu, parfois au su du mari : « Noah », « La mariée », « Trois fois », « Le parfait voisin », « Au gym », « Sa revanche ».

Toutefois, quelques différences sont notables entre les personnages des deux recueils. L'autorité du personnage masculin envers le personnage féminin est moins évidente dans le recueil de Martin Lortie. De surcroît, certains personnages féminins ont même une position sociale avantageuse comparativement à eux. Des femmes ont des aventures avec des ouvriers dans les nouvelles « Noah » et « Trois fois », alors qu'elles ou leur mari les engagent. Seule la nouvelle « Au gym », et dans une moindre mesure « Le parfait voisin », place le personnage féminin en position de vulnérabilité par rapport aux personnages masculins, alors que ces derniers détenaient une autorité certaine dans plusieurs situations du recueil de Julie Bray. Celles-ci se retrouvent en quelque sorte prises au piège comme on le verra plus tard dans l'étude des lieux.

### **3.3 Relations de pouvoir à partir de l'analyse de l'espace : domesticité et domination masculine**

#### ***Grande aventure et petites histoires libertines***

Dans la dernière partie de sa thèse de doctorat, Élise Salaün relève l'importance de la domesticité dans les œuvres érotiques de trois auteures : Lili Gulliver, William St-Hilaire et Marie Gray. Son analyse des lieux confirme cet aspect très réaliste et près du quotidien

de ces œuvres, les scènes se déroulant habituellement dans un lieu privé, presque toujours la chambre à coucher. Certains lieux publics ou semi-publics dérogent à la norme, mais dans l'ensemble, l'espace dédié aux relations sexuelles reste somme toute très conventionnel. Salaün constate, entre autres, qu'une scène de Lili Gulliver avec un riche Américain se déroule dans un Hilton, alors que les personnages se trouvent à Bangkok, ville considérée comme une des capitales de la sexualité non conventionnelle. (Salaün: 417) En plus de vérifier le caractère domestique et non transgressif des œuvres érotiques plus récentes, nous tenterons, comme dans les chapitres précédents, de départager à qui profite davantage les lieux.

On a vu plus tôt que la plupart des personnages masculins incorporent des traits dominants dans le recueil de Julie Bray. Les lieux semblent aussi les favoriser. L'homme décide presque toujours de l'endroit où se déroule l'action, par exemple dans les nouvelles « Aventure au pays des Boucaniers », « Sexy caravaning », « Coquin cousin », « Le fantasme », « Un patron exigeant », « Mon après-midi chez le coiffeur », « Festin vietnamien » et « Vacances torrides à Bangkok ». Le personnage féminin se trouve alors d'autant plus pris au piège qu'il ne connaît pas toujours bien le personnage masculin. Le bungalow du GO Antoine en Martinique, le salon dans l'appartement du cousin Pierre-Paul, la maison de Christian, le sous-sol/bureau d'un patron, l'arrière-boutique d'un salon de coiffure et un lieu déterminé par Nguyen pour un shooting-photos s'inscrivent comme des endroits clos appartenant au personnage masculin. Celui-ci organise d'une certaine façon la scène sexuelle à venir et cette situation est acceptée par le personnage féminin : « À mesure que je m'approche de la chambre d'Antoine, une douce chaleur commence à



envahir mon corps. Mon cœur se met à battre la chamade. Je sais que je vais me faire faire l'amour [...] » (*GAEPHL* : 47) La passivité du personnage de Mahée, soulignée par l'expression « je vais me faire faire l'amour », démontre qu'elle laisse entre les mains du personnage masculin l'évolution de la suite des choses. Celle-ci se livre donc à lui de plein gré en franchissant la porte. Il est clair dans ce cas-ci que le lieu a une connotation sexuelle et qu'il appartient à Antoine.

Dans la nouvelle « Coquin cousin », Caroline est libre de côtoyer ou non son cousin qui regarde des films pornos dans le salon. Par contre, celui-ci met une certaine pression sur elle en prenant possession du lieu avec une grande aisance : « Sans plus se soucier de ma présence, il détache son pantalon, retire son slip et s'installe confortablement, la bite raide entre les mains [...] Je reste là, assise sur le sofa. Il ne semble pas s'en formaliser. » (*GAEPHL* : 85) Les manœuvres insouciantes du jeune homme visent vraisemblablement à exciter sa cousine. Le fait qu'il projette un film porno et qu'il commence à se masturber dans le salon s'avère un signe qu'il sexualise, tout en se l'appropriant, un espace commun de l'appartement. Avant ce geste, Caroline se montre certes curieuse du comportement masturbatoire de son cousin et de son goût pour la pornographie; il demeure que celui-ci ne cherche pas vraiment à garder cette pratique privée comme Caroline le souligne : « Et souvent, je l'entends se branler frénétiquement plusieurs fois par jour – sa chaise donne des coups contre le mur de ma chambre. » (*GAEPHL* : 81) En se masturbant alors que sa cousine peut l'entendre ou en incitant celle-ci à regarder un film porno avec lui, Pierre-Paul impose son usage de l'espace. De plus, l'appartement lui appartient et il est celui qui

a proposé la cohabitation; il a donc un pouvoir sur sa cousine en l'hébergeant puisqu'il pourrait décider de la jeter à la rue.

Un autre exemple de domination masculine en ce qui concerne les lieux provient de la nouvelle « Un patron exigeant ». Justine décrit ainsi son premier jour au travail :

Lorsque j'arrivai au bureau, il [son patron] me fit entrer et enlever mon manteau. Je fus félicitée par un sifflement évocateur mais discret, puis il me montra l'endroit où j'allais travailler. C'était dans la même pièce que lui, face à lui; une table avec un épais plateau en verre, une chaise et une armoire. Il me demanda de m'installer, de m'asseoir pour voir si tout allait bien. Il était debout près de moi, et je m'aperçus qu'il pouvait voir mes jambes, que ce soit depuis son fauteuil, ou auprès de moi, à travers le plateau de verre. (GAEPHL : 102)

Dans ce cas-ci, le fait que le bureau de Justine se trouve dans la même pièce que celui de son patron démontre déjà que celui-ci aura la possibilité de surveiller son travail. Il s'assure également de pouvoir la reluquer autant qu'il veut en l'installant derrière un bureau de verre. Aussi bien dire qu'il s'approprie tous ses mouvements, en s'assurant de l'avoir toujours tout entière sous les yeux.

Comme nous l'avons déjà mentionné, plusieurs lieux avantagent clairement le personnage masculin. Ceux-ci apparaissent comme résolument domestiques : bungalow, appartement, sous-sol de maison, etc. Toutefois, l'action s'organise dans des endroits plus exotiques dans quelques nouvelles. Ainsi, les personnages partent pour la Gaspésie, ou Bangkok, dans les nouvelles « Sexy caravaning » et « Vacances torrides à Bangkok ». Ces lieux ont d'ailleurs été déterminés par le personnage masculin : « Quelle idée aussi de Robert d'avoir choisi la Thaïlande comme destination! » (GAEPHL : 135) L'exotisme présent dans ces nouvelles confine tout de même les scènes sexuelles dans des endroits

conventionnels. Tout comme le voyage de Lili Gulliver à Bangkok (Salaün : 407), l'acte sexuel, dans la nouvelle « Vacances torrides à Bangkok », se déroule à l'hôtel.

La scène sexuelle de la nouvelle « Pénétration sauvage » a également lieu dans un endroit exotique, près d'un lac en Nouvelle-Angleterre. C'est l'unique endroit public du recueil et le protagoniste masculin s'approprie une fois de plus le lieu. Nathalie se baigne nue dans un petit lac, lorsqu'elle aperçoit un homme faisant la même chose. Celle-ci le voit alors s'approcher : « [...] il se dirigeait vers moi. Le lac n'étant pas très grand, comme je l'ai précisé, nous fûmes rapidement à une brasse l'un de l'autre, puis nous nous croisâmes. » (*GAEPHL* : 120) La nudité des personnages amène tout de suite une connotation sexuelle, les premières paroles de l'homme étant : « Devons-nous vraiment parler? » (*GAEPHL* : 120). Se baigner nu(e) équivaut alors à une action à haut potentiel érotique. Les intentions du personnage masculin, en se dirigeant vers le personnage féminin, sont claires : se rapprocher pour ensuite passer à l'acte sexuel. Il initie donc le contact en prenant possession du territoire.

Le rapport de force semble, à première vue, inversé dans une seule nouvelle, « Webcam aventure », dans laquelle une jeune femme, Claire, a une aventure avec Jean-Michel, chez elle, alors que son copain Philippe, aux études sur la côte ouest américaine, les regarde à partir d'une Webcam. Claire invite donc Jean-Michel avec l'accord de son copain : « Loin de s'offusquer, il me suggéra de faire l'amour devant lui avec un autre homme. » (*GAEPHL* : 132) Claire est l'instigatrice de la soirée avec Jean-Michel. Cette rencontre s'est tout de même concrétisée en réponse à une impulsion de son copain Philippe, qui les



regarde. On ne peut dire, dans ce cas-ci, qu'il y a un renversement de pouvoir étant donné l'instrumentalisation de Claire par Philippe, celui-ci exerçant un contrôle sur les gestes posés.

Le contrôle de l'espace est donc totalement entre les mains des hommes. De plus, ceux-ci en profitent pour y piéger le personnage féminin. Ces situations ne sont jamais présentées comme dérangeantes ou abusives dans le cadre de récits érotiques (puisque le personnage féminin consent toujours), et ce, même si elles ressemblent parfois à des scènes de harcèlements ou d'abus.

### ***Tentations voluptueuses***

Le partage de pouvoir à partir des lieux n'avantage pas toujours l'homme dans le recueil de Martin Lortie. Si Julie Bray offre des nouvelles où les lieux profitent davantage aux personnages masculins, Martin Lortie imagine, de son côté, quelques situations où le choix de l'endroit des relations sexuelles appartient à la femme. Les nouvelles « Noah », « Fenêtre sur la ville », « Trois fois » et « Sa revanche » mettent en évidence des endroits qui avantagent le personnage féminin. L'acte sexuel de « Noah » se situe dans le garage de la maison neuve que la femme et son mari viennent de rénover. Celle-ci profite du moment où son mari est parti reporter les outils loués pour avoir une aventure avec Noah, un ami du couple venu aider. Ce dernier prend une douche dehors et la femme l'observe secrètement, jusqu'à ce que celui-ci s'en aperçoive. L'endroit appartient à la femme et celle-ci, même si cette action demeure plutôt passive, pose un geste érotique en observant

l'homme. Qui plus est, la femme s'octroie une liberté et un pouvoir évident par rapport à sa relation conjugale en trompant son mari dans leur maison.

Dans la nouvelle « Fenêtre sur la ville », la scène sexuelle se déroule dans l'appartement de Véronique. Par la fenêtre, Annick surprend les ébats de son amie avec un homme noir. Étant le seul personnage défini clairement comme célibataire, Véronique est également la seule possédant un espace bien à elle, un logement situé sur le Plateau Mont-Royal. Le personnage féminin prend aussi le contrôle de l'espace dans « Sa revanche ». Isabelle dirige alors un jeu de fantasmes avec son mari. L'homme raconte le scénario qu'elle a imaginé : « [...] Isabelle me conduit dans un motel du coin, où elle a réservé une suite avec un grand lit et un bain à remous. Elle me demande de me doucher, puis elle me fait étendre sur le lit. » (TV : 230) Isabelle organise la relation sexuelle à venir, mais dans un contexte ludique dans la mesure où il est fantasmatique. Qui plus est, le fait même qu'elle soit l'initiatrice constitue le fantasme, en tant qu'élément dérogeant à la norme. Un autre couple réalise un fantasme dans la nouvelle « Trois fois ». Le personnage féminin, Annick, invite François, un homme qu'elle dirige sur un chantier de construction, à venir avec elle dans un chalet dans les Laurentides afin qu'ils aient une relation sexuelle devant son mari, Thierry. Le chalet a été loué conjointement par elle et son mari : « C'est une des raisons pour laquelle Thierry et moi avons choisi ce chalet. » (TV : 94) Ce « Thierry et moi » suppose un partage du pouvoir égalitaire entre Annick et son mari. Toutefois, en ce qui concerne les actants de la scène sexuelle, l'endroit favorise Annick puisqu'elle a choisi son partenaire. Quelques autres nouvelles montrent des scènes se produisant dans des lieux neutres. Alors que l'action de « Samedi de juillet » et « Sa première fois » est

campée dans la cour ou la chambre à coucher d'un couple, la nouvelle « Nuit d'été » se déroule sur un terrain interdit d'accès sur l'île d'Orléans. Ce lieu a été convenu par les deux partenaires et s'avère, par ailleurs, différent de la norme domestique et conventionnelle réservée à l'espace dans ce type de littérature.

Plusieurs scènes avantagent tout de même le personnage masculin. Par exemple, dans la nouvelle « Le parfait voisin », un voisin policier à la retraite invite sa voisine enceinte à venir se baigner chez lui. Cette situation mène rapidement à la relation sexuelle et le policier est clairement l'initiateur de la scène ainsi que le possesseur des lieux. Certaines nouvelles du recueil de Martin Lortie montrent le personnage féminin pris au piège par un personnage masculin dominant. La narratrice de la nouvelle « Au gym » raconte ainsi son aventure :

Sans me sécher, je me dirige ensuite vers le sauna qui a été aménagé dans l'antichambre des douches. Charles doit m'y attendre. C'est mon fantasme de faire l'amour au gym, dans le vestiaire des hommes, sur le qui-vive de crainte d'être surprise. Une porte munie d'une toute petite fenêtre mène au sauna. Je l'ouvre et la chaleur m'assaille aussitôt. [...] Je me fige sur le seuil. Charles n'est pas là, mais trois autres hommes s'y trouvent. Tous sont drapés dans une serviette blanche. Ils me regardent, surpris, mais aussi visiblement enchantés par ma visite impromptue. (TV : 202)

L'isolement du personnage féminin dans ce lieu réservé aux hommes le place dans une situation de vulnérabilité. De plus, l'on apprend plus tard que c'est son copain Charles qui l'a livrée à ces hommes, en lui donnant un faux rendez-vous dans le sauna. Cette situation réduit définitivement le personnage féminin à un statut d'objet pour ces trois hommes. Ailleurs, dans la nouvelle « La jarretelle », une scène montre l'investissement d'un espace féminin privé de la part du personnage masculin. Dans une boutique de vêtements, une jeune femme échange des regards avec un homme, puis l'interroge par la



suite sur la pièce de vêtement qu'il préfère : « La nuisette ou le pyjama? » (TV : 210) Elle s'enferme dans la cabine d'essayage et l'homme décide de la rejoindre : « Je tire doucement sur le rideau, le cœur battant, m'administrant toutes les injures pour la témérité suicidaire que j'affiche. Mais j'en suis vite récompensé lorsque je la vois, cloîtrée dans ce petit espace discret. » (TV : 211) Ces situations où l'homme prend possession de l'espace ressemblent grandement à celles relevées dans les études sur le roman Harlequin dans les années 80<sup>45</sup>, à la différence qu'il n'y a pas de négociation entre les personnages. Le personnage féminin voit toujours d'un bon œil ces initiatives où l'homme la rejoint dans un espace qui lui appartient ou lorsqu'elle est prise au piège par un stratagème qu'il a lui-même élaboré. Notons tout de même que le pouvoir est partagé de manière plus équitable dans le recueil de Martin Lortie. L'analyse des scripts, dans la prochaine partie, mettra en lumière concrètement les rapports de pouvoir qui se dégagent entre les personnages masculins et féminins.

### **3.4 Relations de pouvoir à partir de l'analyse des « scripts » sexuels : des scénarios androcentrés**

#### ***Grande aventure et petites histoires libertines***

Ainsi qu'on l'a vu dans les chapitres précédents, les « scripts » rendent possible l'analyse des rapports sexuels à partir des codes qui les construisent. Une des particularités de la littérature érotique populaire est son aspect répétitif, comme le souligne Maingueneau :

---

<sup>45</sup> Dans son mémoire « Le rôle de la violence masculine comme support de la pulsion sexuelle féminine dans un échantillonnage de paralittérature sentimentale et érotico-pornographique » sous la direction de Julia Bettinotti, Nicole Bonenfant relève bien comment les personnages masculins des romans Harlequin violent les espaces féminins privés telles que la chambre à coucher, et comment ils s'accaparent les espaces communs. À l'opposé, les personnages féminins ne visitent les espaces masculins privés qu'à la demande de l'homme. (Bonenfant : 47-50)

Dans ce domaine il existe ainsi un certain nombre de routines qui fonctionnent comme des horizons d'attente et qui restreignent considérablement les possibles. Les auteurs sont constamment partagés entre le souci de respecter ces codes qui structurent la lecture et le souci de s'en libérer, pour éviter que le caractère prévisible des enchaînements ne finisse par émousser l'excitation. (Maingueneau : 47)

Cette « mécanique » favorise habituellement l'un ou l'autre sexe, mais établit parfois une relation égalitaire. Étant donné la capacité des œuvres populaires à s'adapter rapidement au goût du public, il sera intéressant de voir si les représentations dans les œuvres de Julie Bray et Martin Lortie proposent certaines innovations concernant les « scripts » sexuels. Le caractère résolument patriarcal des œuvres de Marie Gray, Lili Gulliver et William St-Hilaire servira d'élément comparatif. (Salaün)

Le recueil de l'auteure Julie Bray met en scène des personnages qui reconduisent fortement la binarité traditionnelle du genre, construction qui privilégie un genre masculin fort, dont le genre féminin plus faible constitue le parfait complément. Les lieux appartiennent davantage aux hommes. Ceux-ci sont donc placés en position de force par rapport à leur partenaire. Les « scripts » sexuels construisent également cette domination masculine dans le couple. Si l'on voulait diviser les nouvelles du recueil de Julie Bray en deux catégories, il y aurait celles où l'homme est dominant et celles où l'homme est... très dominant.

La première catégorie montre des personnages masculins entreprenants. Ceux-ci font tomber les inhibitions et les barrières morales du personnage féminin. En général, l'homme est toujours celui qui fait progresser la scène, c'est-à-dire qu'il est celui par qui les actions s'enchaînent, bien que la femme soit elle aussi active. D'abord, il initie le

contact physique. Ensuite, il veille à la transition entre les caresses génitales, le sexe oral (cunnilingus et fellation), la pénétration vaginale (toujours) et, à plusieurs reprises, la pénétration anale. Cet ordre prévaut pour l'ensemble des nouvelles et cette mécanique se termine par une éjaculation faciale ou un orgasme mutuel. La jouissance féminine précède toujours l'orgasme masculin, ce qui confirme l'androcentrisme de ces représentations par l'assouvissement du désir masculin comme conclusion nécessaire de la scène. Bien sûr, une certaine gynocentralisation apparaît dans les nouvelles qui concernent des relations entre femmes, « Sexy caravanning » et « Jour de canicule », cette dernière nouvelle se distinguant même de la norme hétérosexuelle en présentant un personnage féminin homosexuel. Ces nouvelles apportent ainsi quelques timides nuances au caractère traditionnel du recueil *Grande aventure et petites histoires libertines*.

La deuxième catégorie, celles des personnages très dominants, conserve le même cadre des actes sexuels, mais présente des hommes plus rudes. Ils peuvent par exemple pénétrer le personnage féminin sans s'être vraiment souciés des préliminaires. Aussi, la communication entre les partenaires est pratiquement inexistante. L'enchaînement des gestes s'accélère donc. Des descriptions qui s'approchent de la violence ou du harcèlement sexuel apparaissent à quelques reprises, par exemple ici dans cet extrait de la nouvelle « Mon après-midi chez le coiffeur » où l'assistante du coiffeur Denis, Kim, subit une relation sexuelle agressive devant la narratrice Marie qui participe aussi à la scène: « L'arrière-train ravagé, les genoux meurtris par le carrelage, manquant de s'étouffer entre mes cuisses, Kim supplie son patron d'arrêter de la "pistonner" de la sorte. » (GAEPHL : 110), ou celle-là, tirée de « Un patron exigeant » dans laquelle la narratrice



fait le récit de son premier jour de travail : « Ce matin-là, il s'installa à son bureau et me fit venir près de lui, à sa droite, pendant qu'il feuilletait les catalogues. Sa main droite se glissa lentement entre mes genoux et monta progressivement entre mes cuisses. Docilement, je le laissai faire. » (*GAEPHL* : 102) Les qualificatifs « ravagé » et « meurtri », ajoutés aux expressions « manquant de s'étouffer » et « supplie son patron d'arrêter » dans le premier extrait montrent le manque d'égard et l'agressivité du personnage masculin. Il est en position de pouvoir face à son employée, obligée de le supplier d'arrêter. Rappelons que dans le contexte du recueil érotique populaire, ces scénarios sont censés exciter... Dans le deuxième extrait, les phrases « [il] me fit venir à son bureau » et « Docilement, je le laissai faire » font aussi la preuve d'un rapport dissymétrique entre l'homme et la femme. L'employée accepte ici de recevoir des attouchements de la part de son employeur, qui agit de manière autoritaire envers elle. Aucune situation inverse n'est présentée dans le recueil de Julie Bray. Certaines nouvelles semblent proposer des échanges plus égalitaires où le rapport de force est échangé à tour de rôle. De cette façon, la protagoniste dans la nouvelle « Aventure au pays des Boucanniers » s'exprime de manière à laisser croire à une certaine prise de pouvoir: « J'ai l'intention de mener la danse, de me sodomiser tout en douceur. » (*GAEPHL* : 57) Ses expressions reconduisent la plupart du temps les patrons d'une sexualité androcentrée. Dans ce cas-ci, la jeune femme répond, en fait, aux avances du personnage masculin qui a pris l'initiative de stimuler son anus bien avant qu'elle décide de « se » sodomiser.

### *Tentations voluptueuses*

À quelques différences près, on retrouve le même type de représentations dans le recueil de Martin Lortie. Néanmoins, quelques nouvelles hétérocentrées se concentrent sur le plaisir de la femme. Ainsi, « Noah », « Trois fois » et « Première fois » voient leur scène sexuelle se clôturer sur un orgasme féminin. Bien que cela serve, dans « Noah », à mettre en valeur les performances du protagoniste éponyme, dont les talents le rendent apte à prolonger le coït même après son éjaculation, il reste que la séquence des gestes est intervertie, plaçant la jouissance féminine comme façon possible de signer la fin du rapport sexuel. La nouvelle « La jarretelle » met aussi le plaisir du personnage féminin au centre de son intrigue puisque le personnage masculin exécute un cunnilingus dans une salle d'essayage. Enfin, « Le parfait voisin » avantage de prime abord le personnage féminin, alors que son voisin lui prodigue toutes sortes de caresses. On revient, toutefois, à une séquence traditionnelle lorsque les deux partenaires sortent de la piscine pour entrer dans la chambre à coucher.

L'échange du plaisir ne favorise pas toujours complètement le personnage masculin dans les autres nouvelles. Celles-ci reconduisent toutefois une sexualité patriarcale où l'homme a préséance sur le personnage féminin. Ce type de relations est, par ailleurs, validé par la femme qui exprime l'envie de ces fantasmes où elle est objet et dominée: « Elle obtient enfin ce qu'elle désirait : un homme, un vrai, qui joue avec elle comme d'un jouet miniature. » (TV : 170). Cette réification de la femme en jouet revient à quelques reprises dans le recueil, notamment dans la nouvelle « Trois fois » où la femme expérimente une scène à trois : « Je me sens comme le jouet de ces deux hommes, et c'est fantastique. »

(TV : 111). Les femmes ne sont donc jamais montrées dans des situations où elles seraient forcées de participer aux scènes sexuelles, même celles les réifiant, consentantes de l'être. Dans ces exemples, elles se définissent elles-mêmes en tant qu'objet par l'expression « jouet », répétée à maintes occasions.

Les pratiques sexuelles sont aussi très similaires entre les deux recueils à l'étude dans ce chapitre. La séquence analysée plus tôt, à partir de l'étude des « scripts » dans *Grande aventure et petites histoires libertines*, s'avère très semblable aux enchaînements que l'on retrouve dans *Tentations voluptueuses*. Comme nous l'avons vu, la jouissance du personnage féminin termine parfois la séquence. Une autre action se distingue dans ce recueil, celle où un homme pratique une fellation à un autre homme, dans la nouvelle « Sa revanche ». Cette scène a été organisée par l'épouse du personnage masculin. Elle conserve donc un cadre hétérocentré. Le personnage masculin souligne, à ce propos, le caractère honteux et humiliant du plaisir qu'il ressent : « J'ai les larmes aux yeux, de rage, d'humiliation, parce que j'aime ça et qu'il me suce comme aucune femme ne m'a sucé. [...] J'ai l'impression qu'il va me sucer toute la nuit, juste pour m'humilier davantage [...] » (TV : 233). Il affirme également ne pas être homosexuel, refusant la sodomie : « Pas question qu'il m'encule. Jamais de mon vivant! Je ne suis pas gai, moi! Les fourmillements dans mon ventre, jusque dans le bout de mes doigts, tendent à dire le contraire. Que j'aimerais qu'il me la mette derrière! Je n'ai jamais été aussi humilié. » (TV : 234) L'homme nie ainsi ses propres désirs en affirmant d'une part qu'il refuse la sodomie et d'autre part qu'il voudrait vraiment l'expérimenter. Il revient une fois de plus sur l'aspect humiliant de la situation. En fin de compte, la fellation semble plaire au



personnage masculin bien qu'il affirme le contraire. Cet acte sexuel entre hommes intervient comme une variation singulière dans la séquence traditionnelle que proposent les recueils de nouvelles érotiques populaires récents, mais le déni de l'homosexualité conforte tout de même le cadre hétéronormatif.

Les « scripts » inclus dans ces deux recueils reconduisent donc, en grande partie, une sexualité normée et patriarcale. Quelques nuances interviennent à l'occasion : la présence d'un personnage féminin homosexuel dans le recueil de Julie Bray, l'orgasme féminin qui couronne la séquence construisant la scène sexuelle dans quelques nouvelles de Martin Lortie, ou l'inclusion d'une fellation entre hommes dans la nouvelle « Sa revanche » du même auteur. Ces variations proposent donc quelques modèles différents du schéma canonique. Par contre, ceux-ci ne remettent pas vraiment en question l'orthodoxie du modèle traditionnel homme dominant/femme dominée.

### **Des représentations qui évoluent**

Bien qu'on ait relevé dans ce chapitre le caractère androcentré des recueils à l'étude, il faut toutefois relativiser cette assertion en la mettant en perspective. En 1971, Kate Millett, dans son essai *La politique du mâle*, mettait en lumière le comportement violent et humiliant des personnages masculins dans les romans *Sexus* de Henry Miller et *An American Dream* de Norman Mailer. Également, le mémoire de maîtrise de Nicole Bonenfant, qui se penchait sur les personnages masculins violents dans les romans

sentimentaux ainsi que dans le roman érotique *L'après-ski*<sup>46</sup> de Philippe Blanchont, soulevait le caractère brutal d'hommes à l'intérieur d'œuvres de fictions populaires. Son analyse soulignait, entre autres, que les séquences sexuelles du roman érotico-pornographique *L'après-ski* étaient truffées d'actes violents tels les gifles, les coups de pied, l'humiliation verbale, etc. Les larmes et le sang y coulaient d'ailleurs à plusieurs reprises comme dans la plupart des écrits érotico-pornographiques machistes et sadiques du 17<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Pour cette raison, il est important de noter l'évolution des représentations. Bien que celles-ci promeuvent encore une vision traditionnelle des relations hommes/femmes en mettant en scène des personnages reconduisant fortement la binarité masculin/féminin et que les scènes sexuelles fournissent des échanges favorisant plutôt le personnage masculin, ces représentations omettent tout de même les comportements explicitement violents, et valorisent à certaines occasions des échanges plus égaux, en plus d'inclure des scénarios qui divergent quelque peu de la norme hétérosexuelle. Du point de vue de la narration, on réalise que les auteur(e)s laissent une grande place aux voix féminines, Martin Lortie travestissant même sa voix dans quelques nouvelles. En terminant, un court bilan expose le fait que cet auteur reconduit le modèle patriarcal tout en y apportant quelques nuances : voix narratives mixtes, le personnage de Véronique qui possède certaines caractéristiques traditionnellement masculines, l'orgasme féminin qui termine quelques scènes sexuelles et une relation sexuelle entre deux hommes. Bien que des voix féminines chapeautent chacune de ses nouvelles, l'auteure Julie Bray reconduit aussi le modèle patriarcal, mais d'une façon plus exacerbée. Certains personnages masculins s'inscrivent comme très dominants et posent

---

<sup>46</sup> Ce roman fut d'abord frappé d'un interdit, ce qui fait en sorte qu'il circulera sous le manteau dans les années 60, mais il sera adapté au cinéma en 1971 par le réalisateur Roger Cardinal. (Hébert et Lever (2006) : 43-45)

des gestes qui s'apparentent à du harcèlement ou à de l'abus de pouvoir. Les personnages féminins se retrouvent donc tous dans un univers colonisé (Roussos) par des scripts sexuels phallogcentrés. Comme on peut le voir, le traditionalisme des représentations ou leur actualisation ne dépend pas du sexe de l'auteur(e) dans le cas de ces deux œuvres. Cependant, on note que l'appartenance à une sphère similaire, dans ce cas-ci une même collection de recueils de nouvelles érotiques populaires, a plutôt tendance à offrir des modèles qui se ressemblent.



## Conclusion

Les scènes sexuelles s'avèrent être des foyers où se concentrent les rapports entre les sexes. Ces rapports n'étant pas exempts d'une dynamique de pouvoir (dissymétrique ou égalitaire), il nous apparaissait intéressant de nous pencher sur les représentations de la littérature québécoise contemporaine. Ayant voulu inclure un éventail de relations le plus large possible, deux paramètres principaux ont permis de constituer notre corpus : le sexe des auteur·e·s et la sphère de légitimité des œuvres. Ainsi, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre qui concentre son analyse sur des œuvres légitimées écrites par des femmes, les romans *La Brèche* et *Infrarouge* des auteures Marie-Sissi Labrèche et Nancy Huston présentent tous deux une instance narrative gynocentrée, l'action se déroulant autour de leur personnage principal, Émilie-Kiki et Rena Greenblat. Labrèche conçoit une narration au « Je » qui fait place à la pensée de son personnage, alors que Huston fait varier entre les voix « Je » de Rena et une narration omnisciente focalisée sur Rena. Les personnages féminins et masculins apparaissent comme plutôt conformes à la division traditionnelle des genres dans le cas du roman *La Brèche*, alors que ceux imaginés par Huston arborent davantage les caractéristiques de la postmodernité. De même, la position d'objet du personnage féminin dans le roman *La Brèche* met en évidence la dissymétrie des relations de couple. Les lieux (chambres d'hôtel à prix modique avec Tcheky/ le

château Frontenac avec Mikaël) et les pratiques sexuelles (les fellations à répétition avec Tcheky/ scénario romantique avec Mikaël) confirment cette division inégale du pouvoir dans les relations de couple qu'entretient le personnage féminin. Quelques relations entretenues par Rena du roman *Infrarouge* sont également dissymétriques. Toutefois, des relations réciproques sont établies par Huston, notamment lors de passages mettant en scène Rena avec chacun de ses maris ou avec d'autres partenaires extraconjugaux. L'étude de ces deux œuvres nous permettait de constater une hétérogénéité de points de vue en ce qui concerne la littérature contemporaine écrite par des femmes, la plus grande encoche faite au système sexe/genre provenant du roman de Huston étant donné l'affirmation et l'émancipation de Rena, l'inclusion de personnages issus de nationalités et d'orientations sexuelles variées, les critiques récurrentes, par Rena, de positions idéologiques traditionnelles (religieuses par exemple) et la mise en place de scènes sexuelles proposant des rapports égalitaires entre les partenaires.

Le deuxième chapitre étudiait, quant à lui, deux romans écrits par des auteurs masculins : *Bouche-à bouche* de Mauricio Segura et *L'aimé* d'Antonio D'Alfonso. La narration et la focalisation de ces œuvres montraient un partage des points de vue masculins et féminins selon deux modalités différentes : la focalisation partagée entre deux personnages de sexe différent dans le roman de Segura, et la narration distribuée à 25 femmes s'exprimant sur le personnage Fabrice Notte dans le cas de D'Alfonso qui opte ici pour un travestissement narratif démultiplié. Ces procédés constituent des démarches intéressantes de la part des auteurs puisqu'elles montrent l'intérêt et la curiosité de ceux-ci envers la réalité de l'autre sexe (St-Martin : 2007). De plus, des personnages affichent

clairement des traits postmodernes : leur appartenance à des identités nationales diverses et leur ouverture sur le monde en sont des indices probants. Cependant, sur le plan du genre, les traits demeurent plutôt traditionnels. Dans les deux cas, ce traditionnalisme est livré par la description. Fabrizio Notte porte des habits conservateurs et incorpore des caractéristiques résolument masculines. Cela suscite, de la part des personnages féminins, des comparaisons comme : lion, dandy ou éphèbe. Dans le roman de Segura, les artisans du milieu de la mode ne proposent pas de réelles innovations en ce qui a trait au genre. Johnny possède certaines caractéristiques physiques le rapprochant du féminin, mais les personnages principaux respectent en général le clivage binaire du masculin et du féminin. De la même façon, les relations de Johnny et Nayla avec le sexe opposé contribuent à l'androcentrisme des relations hommes/femmes dans ces romans; cela passe par une attitude manipulatrice chez Johnny, et un comportement potentiellement violent chez Fabrice. Conséquemment, les rapports sexuels sont calqués sur un conventionnalisme patent, comme on peut le remarquer par les jeux de séduction auxquels se livrent Johnny et Nayla dans *Bouche-à-bouche* et par la minorité de « scripts » équitables dans le roman *L'aimé*.

Des œuvres de la sphère de production de masse étaient l'objet d'étude du troisième chapitre avec deux recueils de nouvelles érotiques de la collection Quebecor : *Grande aventure et petites histoires libertines* de Julie Bray et *Tentations voluptueuses* de Martin Lortie. En ce qui concerne la narration, on remarque la grande place laissée aux voix féminines par ces auteur-e-s. Or, comme l'analyse le montre, cela n'empêche pas le modèle patriarcal d'être reconduit dans la plupart des nouvelles. Les personnages



respectent presque toujours le clivage binaire du système de sexe/genre qui octroie une primauté aux personnages masculins. On aperçoit quelques nuances dans le recueil de Martin Lortie (mixité des voix narratives, jouissance féminine qui conclut la scène, personnage féminin célibataire et indépendant, aux traits physiques qui diffèrent de la norme), mais celles-ci innovent très peu en ce qui concerne le partage du pouvoir dans les relations hommes/femmes. Le recueil de Julie Bray propose, de son côté, des modèles de relations traditionnelles davantage exacerbés suggérant parfois des modèles de relations s'approchant de l'abus. Ainsi, les données recueillies dans ce chapitre suggèrent nettement que c'est l'imaginaire de l'auteur-e, les conceptions dont il ou elle est porteur-se – bien davantage que son sexe – qui sont à l'œuvre dans la distribution des traits de sexe/genre, ce qui se donne également à voir, corrélativement, dans la sphère de production dans laquelle s'inscrit l'œuvre. On note toutefois une certaine évolution en regard des œuvres machistes analysées par Kate Millett, dans *La politique du mâle* et celles analysées par Nicole Bonenfant dans son mémoire « Le rôle de la violence masculine comme support de la pulsion sexuelle féminine dans un échantillonnage de paralittérature sentimentale et érotico-pornographique »; en effet ces deux études dévoilent le caractère violent des personnages masculins et la dissymétrie des relations hommes/femmes dans les fictions qu'elles scrutent.

En regard des œuvres étudiées dans ce mémoire, nous pouvons affirmer que les œuvres légitimées présentent davantage de modèles de relations justes et équitables que les œuvres populaires. Nous retrouvons dans les romans appartenant à la sphère de production mitoyenne davantage de personnages aux caractéristiques postmodernes. Les

auteur·e·s revisitent, par la construction de tels personnages, les identités de genre et se détachent du modèle patriarcal canonique afin d'en arriver à de nouvelles propositions. Même si à première vue, le roman de Labrèche montre un personnage féminin dominé, le fait qu'il le présente aussi comme un être aliéné à sa condition de femme commande un niveau de lecture critique, rendant impossible l'acceptation ou la valorisation de cette domination. Les recueils de nouvelles érotiques appartenant à la sphère de grande consommation se trouvent à être les œuvres les plus conservatrices, reconduisant le modèle binaire homme-actif-dominant/femme-passive-dominée. Bien qu'ils dénotent une évolution par rapport aux œuvres érotiques populaires du début des années 70 jusqu'aux années 80, ces représentations demeurent enclines à suggérer des modèles où la femme est assujettie à l'homme. Genre érotique oblige, les personnages y sont surtout définis par rapport à leurs caractéristiques physiques à potentiel érotique. On observe également qu'ils forment un groupe très homogène puisqu'ils ne laissent qu'une place mineure aux différences physiques, d'orientations sexuelles et de nationalités. Tout comme l'avait démontré l'analyse d'Élise Salaün dans le dernier chapitre de sa thèse de doctorat *Oser Éros : L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours* à propos des œuvres de Marie Gray, William St-Hilaire et Lili Gulliver, nous avons observé que le modèle de relations sexuelles dans les recueils de Martie Lortie et Julie Bray est androcentré, répétitif et résolument conservateur (domestique), et ce, que ce soit à partir de l'analyse des lieux où se déroulent les scènes ou de celle des « scripts » à proprement parler. La sphère de légitimité influence donc clairement le type de relations que l'on retrouve dans les œuvres puisque les modèles présentés dans les romans des deux premiers chapitres sont plus variés, bien qu'ils reconduisent parfois le modèle patriarcal.

Ainsi constate-t-on que le sexe des auteurs intervient peu dans la teneur (traditionnelle ou postmoderne) des rapports de couple représentés, quoique l'on puisse remarquer une plus grande tendance des auteurs masculins, populaires et légitimes, à prendre ou à donner la voix aux personnages de l'autre sexe. Tendance neuve, sans doute, en littérature contemporaine, probablement suscitée par l'émergence même des voix féminines dans le paysage discursif : les hommes sont de plus en plus invités à entendre ces voix, les écouter, ce qui n'est pas sans effet. L'auteure Nancy Huston déconstruit quant à elle le système de sexe/genre dans son roman *Infrarouge* par la valorisation de personnages qui critiquent et remodelent les relations traditionnelles, ces derniers se forment une identité résolument postmoderne. L'hypothèse de départ comme quoi les auteures féminines étaient plus à même de présenter des modèles différents et variés se vérifie dans les romans de Huston et Labrèche, même si la dénonciation du phallocentrisme, à partir d'une critique des postures féminines aliénantes à l'intérieur du couple, est moins radicale de la part de Labrèche. En deuxième partie, nous avons pu observer que les auteurs Antonio D'Alfonso et Mauricio Segura ne valorisent pas toujours les relations traditionnelles, les remettant même en question à plusieurs reprises. Cependant, leur démarche est beaucoup plus timide et va dans le même sens qu'une œuvre comme *Chercher le vent*. (Boisclair : 2008) Dans son roman, Guillaume Vigneault ne fait, selon Boisclair, « qu'égratigner » le système de sexe/genre, bien que certaines innovations se dégagent de son roman. On en arrive à la même conclusion avec les romans *L'aimé* et *Bouche-à-bouche*, puisqu'ils n'offrent pas de modèles véritablement en rupture avec le modèle patriarcal traditionnel. L'indifférenciation des représentations en lien avec le sexe



de l'auteur-e est également vérifiable dans les œuvres populaires puisque la similarité des œuvres de Julie Bray et Martin Lortie est patente.

En terminant, je voudrais revenir sur mes motivations et mon parcours qui ont mené à la rédaction de ce mémoire. De prime abord, il n'allait peut-être pas nécessairement de soi qu'un homme-blanc-bourgeois-hétérosexuel trouve un intérêt pour les études de genre ou pour les théories de la sexualité puisqu'il n'avait rien à y gagner, dit-on<sup>46</sup>. Plusieurs ont certainement zieuté ma démarche du coin de l'œil en spéculant secrètement sur mes motivations profondes. Je ne prétends pas que de me pencher sur la codification des rapports sexuels n'avait rien d'excitant ou que je n'ai jamais douté de la pertinence de mon sujet. Cependant, par mes conversations avec certain-e-s collègues étudiant-e-s, ami-e-s ou membres de ma famille, j'ai pu constater que les questions que j'abordais fascinaient et dépassaient rapidement le cadre établi par mon corpus. Heureusement, j'ai su garder le cap et m'en tenir aux représentations littéraires plutôt que de me perdre dans des questions plus vastes, qui dépasseraient de toutes façons les objectifs que je me suis fixés ici. Autrement, j'aurais facilement pu m'improviser sexologue, telle une Louise-Andrée Saulnier ou une Julie Pelletier<sup>47</sup> de ce monde, et je ne suis pas certain que cela aurait été profitable pour la sexualité des couples québécois! Comme microcosme d'une

---

<sup>46</sup> Encore que Léo Thiers-Vidal a consacré sa thèse de doctorat *De "l'Ennemi principal" aux principaux ennemis*. (2007) à une telle remise en question. Selon lui, il est possible pour un homme, par une démarche de prise de conscience permettant de saisir pleinement la domination structurelle subie par les femmes, de déboucher sur un positionnement éthique et de refuser d'adhérer au statut de dominant et des prérogatives qu'il autorise.

<sup>47</sup> Ces deux sexologues sont parmi les plus connues au Québec, Louise-Andrée Saulnier ayant animé les émissions de télévision *Des mots pour le dire* (1990 à 1992 au réseau TVA) et *Sexe et confidences* (1998 à 2003 à TQS), alors que Julie Pelletier a participé à l'émission *Je regarde moi non plus* à TVA au début des années 2000, a animé des tribunes téléphoniques à la station radiophonique 98.5 FM et tient toujours une chronique hebdomadaire dans le *Journal de Montréal*. Les deux sexologues ont aussi publié des essais et des œuvres de fiction qui se penchaient sur de nombreuses problématiques liées à la sexualité.

société et moteur de représentations du genre humain, la littérature m'a donné la chance de mieux saisir à quoi ressemble la vision de la sexualité de plusieurs hommes et plusieurs femmes aujourd'hui. Bien que certains constats s'avèrent pessimistes et montrent l'inégalité toujours présente entre les sexes, inégalité qui favorise dans la très grande majorité des cas le personnage masculin il va sans dire, l'évolution des représentations nourrit tout de même l'espoir de voir naître des modèles où les partenaires partageraient leur désir d'une manière à respecter celui de l'autre. Ces vœux peuvent sembler pieux dans une société où l'on est à un clic ou deux d'une sexualité violente qui dépasse les limites de l'imagination, et où des histoires d'horreur concernant la prostitution font régulièrement les manchettes, il demeure tout de même que les enjeux de pouvoir au sein du couple, particulièrement en ce qui concerne la sexualité, doivent être mis au jour et discutés. Ne me reste plus qu'à souhaiter que des hommes et des femmes poursuivent ces réflexions à partir de recherches se basant sur les représentations qu'offrent la littérature, (ou se nourrissant d'autres domaines d'étude connexes), surtout à l'ère où l'éducation sexuelle dans les écoles est reléguée aux oubliettes et que les représentations à caractère sexuel pullulent dans nos médias, représentations qui offrent par ailleurs rarement des modèles égalitaires entre hommes et femmes. Peut-être arriverons-nous ainsi à établir une communication plus saine et une meilleure compréhension entre les sexes? Les discussions entourant la sexualité pourraient alors s'attarder à faire tomber les tabous, plutôt qu'à faire l'étalage d'une performance.

# **Annexes**



## Annexe 1

### Marché du livre érotique 1990-2011

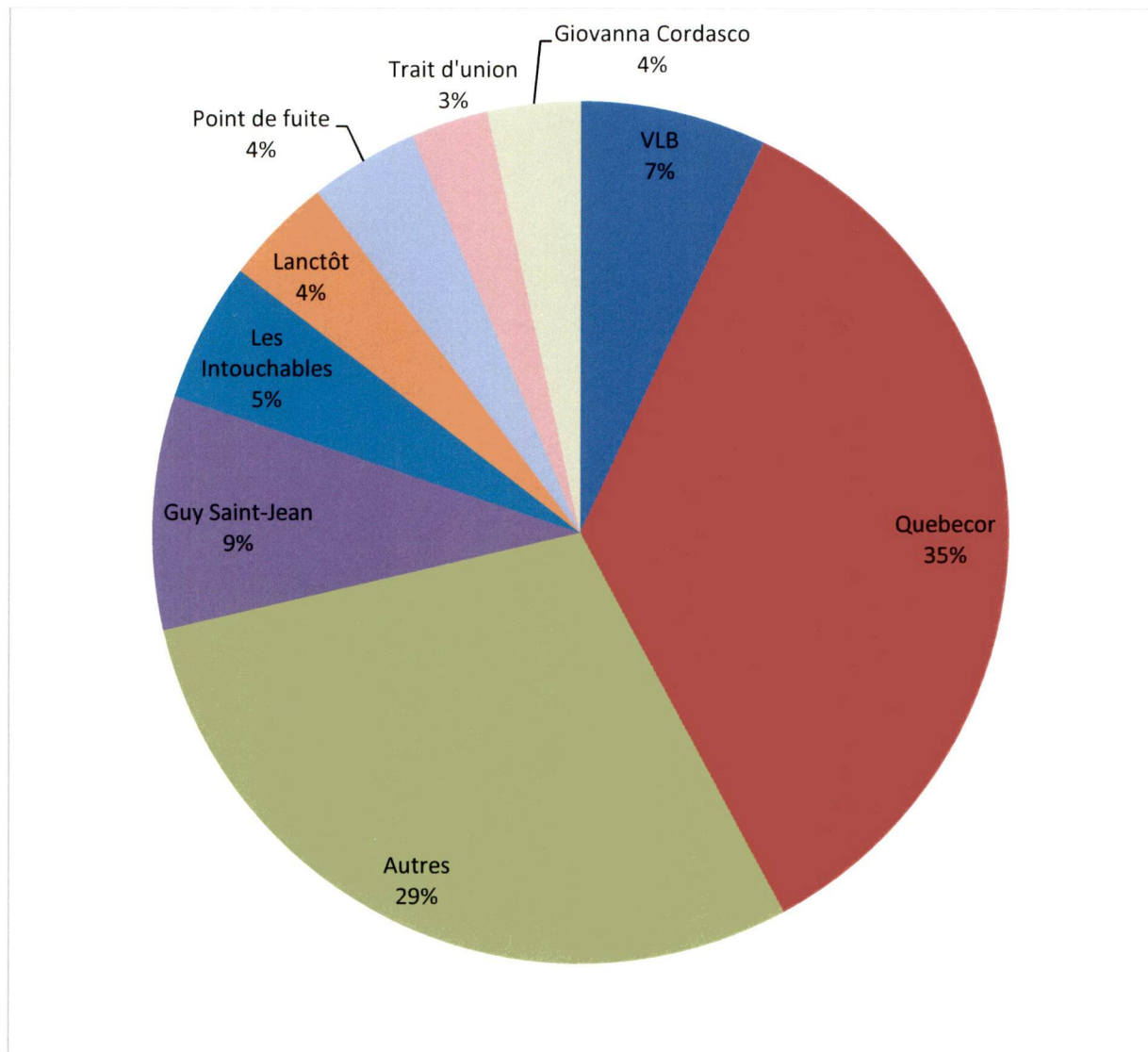


Figure 1 : Division du marché du livre érotique par maison d'édition.

## Annexe 2

### Marché du livre érotique transformé par les fusions

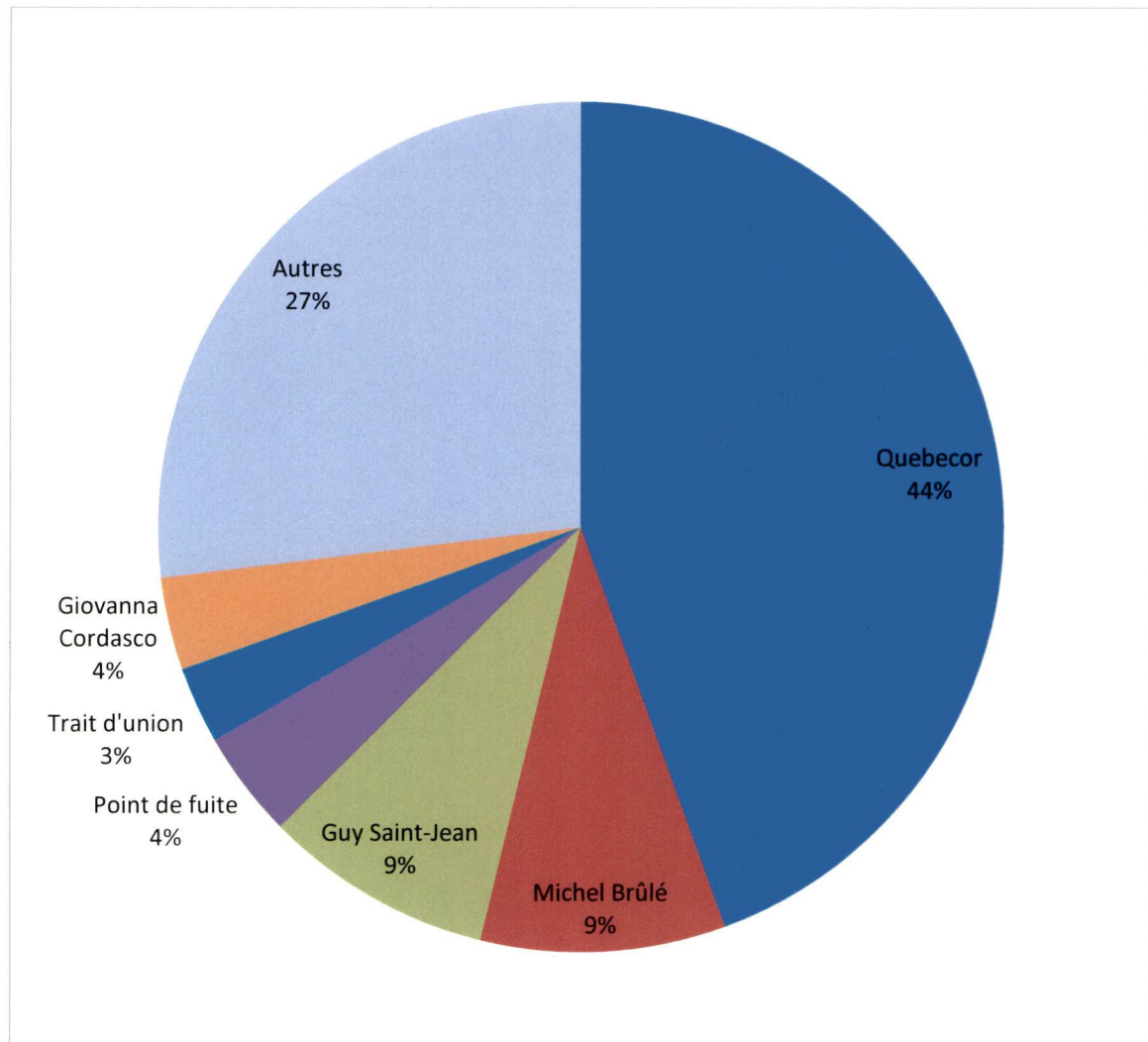


Figure 2 : En considérant les rachats des maisons d'édition VLB et Presses libres par Quebecor ou des maisons d'édition Lanctôt et Les Intouchables par Michel Brûlé, on réalise l'importance encore plus grande de certains joueurs, particulièrement les éditions Quebecor.

## Annexe 3

### Tableau I

#### Livres érotiques publiés au Québec entre 1990 et 2011

Éditeur	Auteur-e	Titre	Date d'édition
VLB	Lili Gulliver	<i>L'Univers Gulliver-Paris</i>	1990 (1993)
VLB	Lili Gulliver	<i>L'Univers Gulliver-Grèce</i>	1991 (1999)
VLB	François Piazza	<i>Les valseuses du Plateau Mont-Royal</i>	1991
VLB	Lili Gulliver	<i>L'Univers Gulliver-Bangkok</i>	1993
Sous le manteau	Michel Lefebvre	XXX	1993
Libre expression	Antoine Z. Ertz	<i>De Loulou à Rebecca (et vice versa...)</i>	1993
Tryptique	François Landry	<i>La tour de Priape : conte érotique</i>	1993
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Histoires à faire rougir</i>	1994 (1996)
Leméac	Jean Marcel	<i>Nouvelles de la Nouvelle-France</i>	1994 (2006)
Leméac	Francis Dupuis-Déri	<i>Love and rage</i>	1995
Loup de gouttière	Gabriel Lalonde	<i>Les sexes ivres</i>	1996
VLB	Lili Gulliver	<i>L'Univers Gulliver-Australie</i>	1996
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Nouvelles histoires à faire rougir</i>	1996 (2001)
Trois	Anne Claire	<i>Le pied de Sappho : conte érotique</i>	1996
Trois-Pistoles	Roger Fournier	<i>Le pied : contes érotiques...</i>	1996
VLB	Nathalie Breault	<i>Opus erotica : romans</i>	1997
Quebecor	Lili Gulliver	<i>Les cocktails que me concoctaient mes amants</i>	1997 (2005)
VLB	Nicolas Fauteux	<i>Trente-six cigares : un roman</i>	1998
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Histoires à faire rougir davantage</i>	1998 (2002)
Trois	Anne Claire	<i>Les nuits de la Joconde</i>	1999
Lanctôt	Isabelle Bergeron	<i>Journal d'une femme qui aime...</i>	1999
Trois-Pistoles	Ying-Yang Long	<i>Le tour de ma vie en 80 glands</i>	1999
Trait d'union	Ève Adam	<i>Les sept péchés capitaux</i>	1999
Trait d'union	Josep Brass	<i>Ménage à six</i>	1999
Guzzi	Dominique Chénier	<i>Nouvelles érotiques</i>	1999
Guzzi	Barbara Brèze	<i>L'hermaphrodite endormi</i>	1999
Trois	Anne Claire	<i>Les nuits de la Joconde</i>	1999
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Coffret à faire rougir (3 premiers)</i>	1999 (rééd.)
Quebecor	Julie Bray	<i>Nouvelles érotiques de femmes</i>	1999 (2005)
Giovanna Cordasco	Izabelle Marengo	<i>Les 5 doigts de la main : petit conte érotique</i>	2000
Giovanna Cordasco	Maria Kay	<i>Désirs latents : petit conte érotique</i>	2000
Giovanna Cordasco	Mina Lowe	<i>Intense été</i>	2000
Giovanna Cordasco	Valérie Fortin	<i>La voisine : petit conte érotique</i>	2000



Éditeur	Auteur-e	Titre	Date d'édition
Giovanna Cordasco	Emmanuelle Tzavaras	<i>Laetita : petit conte érotique</i>	2000
Les Intouchables	Lili Gulliver	<i>1001 bonnes raisons de prendre</i>	2000
Les Intouchables	Sophie L.	<i>douce_sophie</i>	2000
Les Intouchables	Nathalie Perron	<i>Récits de femmes impudiques</i>	2000
Trait d'union	François-Xavier	<i>Le maître et l'étudiante</i>	2000
Point de fuite	Emmanuel Aquin	<i>La chambranleuse</i>	2000
Point de fuite	Emmanuel Aquin	<i>L'hymne à l'hymen</i>	2000
Point de fuite	Emmanuel Aquin	<i>La salamandre</i>	2000
Point de fuite	Mélika Abdelmoumen	<i>Lima Destroy et Robinette Spa</i>	2000
Beaumont	Marianne Hubert	<i>Cœurs échoués : nouvelles</i>	2000
Quebecor	Julie Bray	<i>Nouvelles érotiques de femmes</i>	2000
Quebecor	Henri Millaire	<i>L'auteur de romans érotiques</i>	2000
Giovanna Cordasco	Marie Belle	<i>L'inépuisable Sally</i>	2001
Les Intouchables	Geneviève	<i>Goûte-moi</i>	2001
Les Intouchables	Pauline Gélinas	<i>Le sexe sale</i>	2001
Les Intouchables	Juliette Clément	<i>Les fables de la Fontaine revues et corrigées</i>	2001
Les Intouchables	Collectif	<i>Nouvelles du boudoir</i>	2001
VLB	Lili Gulliver	<i>Confidences d'une entremetteuse</i>	2001
Trois-Pistoles	Lili Gulliver	<i>Amours, délices et orgasmes</i>	2001
Point de fuite	Emmanuel Aquin	<i>La pingouine : les aventures d'Uve Vavum</i>	2001
De Mortagne	Chantal Crépeau	<i>Fantaisies érotiques</i>	2001
Quebecor	Henri Millaire	<i>Elle court avec les louves</i>	2001
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Rougir de plus belle</i>	2001 (2003)
Les Intouchables	Collectif	<i>Nouvelles du boudoir 2</i>	2002
VLB	Geneviève St-Amour	<i>Passions tropicales</i>	2002
Lanctôt	William St-Hilaire	<i>Banquette, placard, comptoir...</i>	2002
Lanctôt	William St-Hilaire	<i>Au fond des choses</i>	2002
Point de fuite	Richard Ramsay	<i>Diableries érotiques</i>	2002
Éditions d'art	Marianne Hubert	<i>Amours, délices et orgues</i>	2002
Planète rebelle	Renée Robitaille	<i>Contes coquins pour oreilles</i>	2002
Quebecor	Julie Bray	<i>Les jardins secrets</i>	2002
Quebecor	Marie-Claire Rey	<i>Jouissives : nouvelles érotiques</i>	2002
Quebecor	Henri Millaire	<i>Correspondance licenciée</i>	2002
Quebecor	Nathalie Carrière	<i>Contes érotiques</i>	2002
Québecérotique	Isabelles C.	<i>Encore, encore, encore : le récit</i>	2002
Guy Saint-Jean	Michel Chevrier	<i>Contes naïfs et presque pervers</i>	2002
Guérin	Jean Grignon	<i>Douces délinquances</i>	2002

Éditeur	Auteur-e	Titre	Date d'édition
Quebecor	Julie Pelletier	<i>Histoires de filles</i>	2002 (2005) (2008)
Quebecor	Julie Pelletier	<i>Le guide de l'épanouissement</i>	2002 (2007)
Guy Saint-Jean	Missaès	<i>Chère coupable</i>	2002 (2007)
Les Intouchables	William St-Hilaire	<i>Les femmes en font trop</i>	2003
Lanctôt	Lyne Dunberry	<i>Jus de fruits</i>	2003
Trait d'union	Dominique Chénier	<i>Abigaël love</i>	2003
Trait d'union	Lili Gulliver	<i>Lili chez les extraterrestres</i>	2003
Quebecor	Julie Bray	<i>Corps à corps en liberté</i>	2003 (2011)
Quebecor	Julie Bray	<i>Étreintes : nouvelles aventures...</i>	2003
Quebecor	Martin Lortie	<i>Obsessions voluptueuses</i>	2003
Quebecor	Carole La Pan	<i>Les majestés de l'amour</i>	2003
Quebecor	Martin Lortie	<i>Tentations voluptueuses</i>	2003 (2006) (2009)
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Rougir un peu, beaucoup, passionnément</i>	2003 (2006)
Lanctôt	William St-Hilaire	<i>La femme papillon</i>	2004
De Mortagne	Ariane Fyfe	<i>Les secrets d'Ariane</i>	2004
Quebecor	Julie Bray	<i>Lesbos : nouvelles érotiques de femmes</i>	2004 (2010)
Quebecor	Julie Pelletier	<i>Luxure et fantaisies</i>	2004 (2011)
Guy Saint-Jean	Élise Bourque	<i>L'agenda de Bianca</i>	2004 (2010)
Guy Saint-Jean	Jean de Trezville	<i>Libertine</i>	2004 (2006)
Quebecor	Julie Bray	<i>Lascives</i>	2004 (2007)
Quebecor	Martin Lortie	<i>Le diable au corps</i>	2004 (2007)
Fa	Martin Lortie	<i>Nouvelles érotiques</i>	2005
VLB	Sylvie Ouellette	<i>Une libertine en Nouvelle-France</i>	2005
Stanké	Jean-François Aubé	<i>Chair à canon</i>	2005
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Sensualités : nouvelles érotiques</i>	2005
Quebecor	Julie Bray	<i>Confessions de mes sept péchés</i>	2005
Quebecor	Julie Bray	<i>Histoires à ne pas mettre entre...</i>	2005 (2009)
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Infidèles</i>	2005 (2010)
Lanctôt	Julie Beaulieu	<i>Un peu après minuit</i>	2006
Lézarder	Geneviève St-Amour	<i>Le parfum des lotus</i>	2006
VLB	Sylvie Ouellette	<i>Sexy sashimi</i>	2006
Fada	Rosette Laberge	<i>Histoires célestes pour nuits d'enfer</i>	2006
La plume d'oie	Charles Landry	<i>La routine? Connais pas : nouvelles</i>	2006
Quebecor	Julie Turconi et F-X Lagre	<i>À deux</i>	2006
Quebecor	Julie Bray	<i>L'aventure, c'est l'aventure...</i>	2006
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Frivolités</i>	2006
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Insatiables</i>	2006
Quebecor	Julie Bray	<i>Plaisirs solitaires : jouir pour soi</i>	2006



Éditeur	Auteur-e	Titre	Date d'édition
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Coups de cœur à faire rougir</i>	2006
VLB	William St-Hilaire	<i>Totale</i>	2007
Point de fuite	Claude Lavoie	<i>Un homme aux dieux</i>	2007
Phallus	Madame de Chantal	<i>Bombes érotiques : nouvelles...</i>	2007
Fada	Rosette Laberge	<i>Sous le couvert de la passion</i>	2007
Éditions de	LeBouc	<i>Les nonnes affranchies</i>	2007
Pratiko	Nathalie	<i>Pensées interdites</i>	2007
Pratiko	Nathalie	<i>Rencontres interdites</i>	2007
Pratiko	Nathalie	<i>Souvenirs et soupirs</i>	2007
Christian Feuillette	Philippe Sicard	<i>Récits et fantasmes murmurés à une femme</i>	2007
Quebecor	Lili Gulliver	<i>Lili Gulliver, la perfide tentatrice</i>	2007
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Péchés coquins</i>	2007 (2011)
Quebecor	Julie Bray	<i>Grande aventure et petites histoires libertines</i>	2007
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Flagrants délices</i>	2007
Quebecor	Marie Sylvestre	<i>Les fables de la femme fontaine</i>	2007
Quebecor	Sophie Sauvé et Guy Beauchamps	<i>Mille et une aventures</i>	2007
Quebecor	Élisabeth Vanasse	<i>Récits coquins des plaisirs</i>	2007
Guy Saint-Jean	Élise Bourque	<i>Fille de soie</i>	2007 (2010)
Café crème	Geneviève St-Amour	<i>Plaisirs sûrs : roman érotique</i>	2008
Café crème	Mme de Condalini	<i>Douces bombes érotiques (février)</i>	2008
Café crème	Mme de Condalini	<i>Douces bombes érotiques (mars)</i>	2008
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Bouchées de plaisir</i>	2008
Quebecor	Chantal Crépeau	<i>Destinations torrides</i>	2008 (2010) (2011)
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Parties de plaisir</i>	2008
Michel Brûlé	Jean-François Aubé	<i>Buisson ardent</i>	2008
Guy Saint-Jean	Jean de Trezville	<i>Une collection privée</i>	2008
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Coffret à faire rougir (vol. 4 et 5)</i>	2008
Éditions pour tous	Chantale Ostiguy	<i>Audacieuses confidences</i>	2009
Nos propres éditions	Chantale Tremblay	<i>Double vie</i>	2009
Quebecor	Julie Bray	<i>Elles</i>	2009
Quebecor	Julie Turconi	<i>Histoires chaudes pour nuits froides</i>	2009
Fleur de lys du Mécène	François R. Joly	<i>Les nouvelles sans queue ni tête</i>	2009
Quebecor	Annick Lacasse	<i>Nyky, simple et pure</i>	2009
Quebecor	Maud Thomas	<i>Sexstory</i>	2009
Quebecor	Isabelle Michaud	<i>La pomme d'Ève</i>	2009



Éditeur	Auteur-e	Titre	Date d'édition
Quebecor	Lili Gulliver	<i>L'orgasme en apesanteur</i>	2009
Quebecor	Éric Esse	<i>Histoires érotiques pour une nuit sans sommeil</i>	2009
Popfiction	Stéphane Vallée	<i>Hommes de guerres : nouvelles homoérotiques</i>	2009
Popfiction	Jean-Louis Rech	<i>Eux dans l'eau : nouvelles homoérotiques</i>	2009
Quebecor	Martin Laliberté	<i>7<sup>e</sup> ciel</i>	2009
Popfiction	Jean-Louis Rech	<i>Mathéo et Julien</i>	2010
Du mousquet d'or	Normand Beauchamps	<i>Sarah X : drame érotique</i>	2010
L'arc-en-ciel littéraire	sous la direction de Réjean Roy	<i>Délice interdit</i>	2010
Quebecor	Martin Laliberté	<i>L'appétit vient en mangeant</i>	2010
Les lieux de livres	Pierrette Pelletier	<i>Dires érotiques</i>	2010
de l'interdit	Mme de Scandale	<i>Mémoires épicuriennes</i>	2010
Éditions au carré	Jean-François G.	<i>Osé : nouvelles érotiques</i>	2010
Quebecor	Éric Esse	<i>Histoires coquines pour faire votre cinéma</i>	2010
Presses libres	Cécilia	<i>Incitations</i>	2010
Guy Saint-Jean	Élise Bourque	<i>Un été chaud et humide</i>	2010
Quebecor	Martin Laliberté	<i>Un peu, beaucoup, passionnément</i>	2010
Quebecor	Julie Bray	<i>Le top 10 des fantasmes féminins</i>	2010
Quebecor	Maud Thomas	<i>Erotixxx</i>	2010
Quebecor	Martin Laliberté	<i>69 avenue des plaisirs</i>	2011
Quebecor	Élisabeth Vanasse	<i>Petits récits coquins des plaisirs défendus</i>	2011
Quebecor	Maud Thomas	<i>Plaisirs sous haute tension XXX</i>	2011
Quebecor	Maud Thomas	<i>Plaisirs xxxtrêmes : histoires pour adultes</i>	2011
Quebecor	Julie Bray	<i>Étreintes : nouvelles aventures érotiques de femmes</i>	2011
Presses libres	Cécilia	<i>Dîner-confidences</i>	2011
Guy Saint-Jean	Marie Gray	<i>Rougir</i>	2011

## Bibliographie

### *Corpus de fictions*

- BRAY, Julie (2007), *Grande aventure et petites histoires libertines*, Les éditions Quebecor, Coll. Littérature érotique, Montréal, Québec 141 p.
- D'ALFONSO, Antonio (2007), *L'aimé*, Leméac, Montréal, Québec, 161p.
- HUSTON, Nancy (2010), *Infrarouge*, Acte sud/Leméac, Paris, 311 p.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi ([2002] 2008), *La Brèche*. Boréal, coll. « Boréal compact », Montréal, Québec, 157 p.
- LORTIE, Martin (2003), *Tentations voluptueuses*, Les éditions Quebecor, Coll. Littérature érotique, Montréal, Québec, 237 p.
- SEGURA, Mauricio (2003), *Bouche-à-bouche*, Boréal, Montréal, Québec, 170 p.

### *Autres œuvres de fiction*

- ARCAN, Nelly (2001), *Putain*, Éditions du Seuil, Paris, 186 p.
- ARCAN, Nelly (2004), *Folle*, Éditions du Seuil, Paris, 204 p.
- BISMUTH, Nadine (2004), *Scrapbook*, Boréal, Montréal, Québec, 393 p.
- BLAIS, Marie-Claire (2010), *Mai au bal des prédateurs*, Boréal, Montréal, Québec, 322 p.
- BOURGUIGNON, Stéphane ( [1993] 2001 ), *L'avaleur de sable*, Québec/Amérique, Montréal, Québec, 240 p.
- BRAY, Julie (2004), *Lesbos : nouvelles érotiques de femmes... exclusivement entre femmes*, Les éditions Quebecor, Coll. Littérature érotique, Montréal, Québec, 144 p.
- BRAY, Julie (2006) *Plaisirs solitaires*, Les éditions Quebecor, Coll. Littérature érotique, Montréal, Québec, 134 p.
- BRAY, Julie ([2004]2007), *Lascives*, Les éditions Quebecor, Coll. Littérature érotique, Montréal, Québec, 159 p.
- BRAY, Julie (2007), *Grande aventure et petites histoires libertines*, Les éditions Quebecor, Coll. Littérature érotique, Montréal, Québec, 141 p.

- DOMPIERRE, Stéphane (2004), *Un petit pas pour l'homme*, Québec/Amérique, Montréal, Québec, 227 p.
- DESPENTES, Virginie (2010), *Apocalypse bébé*, Grasset, Paris, 342 p.
- DOMPIERRE, Stéphane (2007), *Mal élevé*, Québec/Amérique, Montréal, Québec, 197 p.
- GRAY, Marie ([1994] 2000), *Histoires à faire rougir*, « édition de poche », Guy Saint-Jean éditeur, Laval, 143 p.
- GRAY, Marie ([1996] 2000), *Nouvelles histoires à faire rougir*, « édition de poche », Guy Saint-Jean éditeur, Laval, 185 p.
- GRAY, Marie ([1998] 2000), *Histoires à faire rougir davantage*, « édition de poche », Guy Saint-Jean éditeur, Laval, 176 p.
- GRAY, Marie ([2001] 2004), *Rougir de plus belle*, « édition de poche », Guy Saint-Jean éditeur, Laval, 167 p.
- GRAY, Marie ([2003] 2006), *Rougir un peu, beaucoup, passionnément*, « édition de poche », Guy Saint-Jean éditeur, Laval, 191 p.
- HAMELIN, Louis (2006), *Sauvages*, Boréal, Montréal, Québec, 292 p.
- LAFERRIÈRE, Dany (1985), *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, VLB, Montréal, Québec, 151 p.
- LAFERRIÈRE, Dany (1987), *Éroshima*, VLB, Montréal, Québec, 168 p.
- LAFERRIÈRE, Dany (1997), *La chair du maître*, Lanctôt éditions, Montréal, Québec, 312 p.
- LAFERRIÈRE, Dany (2006), *Vers le sud*, Boréal, Montréal, Québec, 250 p.
- LALIBERTÉ, Martin (2008), *Bouchées de plaisirs*, Les éditions Quebecor, Coll. Littérature érotique, Montréal, Québec, 223 p.
- LAWRENCE, D.H. (1932), *L'amant de Lady Chatterley*, Gallimard, Coll. Du monde entier, Paris, 398 p.
- MILLET, Catherine (2002), *La vie sexuelle de Catherine M.*, Éditions du Seuil, Paris, 233 p.
- MOUTIER, Maxime-Oliver (2006), *Les trois modes de conservation des viandes*, Éditions Marchand de feuilles, Montréal, Québec, 263 p.



PROULX, Monique (1987), *Le sexe des étoiles*, Québec/Amérique, Montréal, Québec, 328 p.

RÉAGE, Pauline (1954), *Histoire d'O*, Chez Jean-Jacques Pauvert, Paris, 247 p.

### ***Réception critique et entrevues***

DOUCET, Sophie. « L'érotisme made in Québec », *La Presse (Montréal)*, dimanche 10 février 2002, p. B1

FESSOU, Didier. « La marguerite », *Le Soleil (Québec)*, vendredi 24 janvier 2003, p. B2

GAUTHIER, Michel. « Quelle est cette rougeur sur vos joues? », *Le Droit (Ottawa)*, samedi 11 février 1995, p. A6

LESSARD, Valérie. « Oser l'érotisme au féminin », *Le Droit (Ottawa)*, samedi 12 février 2005, p. A3

LÉVESQUE, Cindy. « Récits osés cherchent lectrices averties », *Le Nouvelliste (Trois-Rivières)*, samedi 8 février 2003, p. 7

LÉVESQUE, Cindy. « Pour faire monter le mercure intérieur : Marie Gray transpose petits et grands fantasmes en nouvelles érotiques », *Le Nouvelliste (Trois-Rivières)*, samedi 11 février 2006, p. E8

MARTEL, Réginald. « L'audace ne suffit pas, hélas! », *La Presse (Montréal)*, dimanche 29 janvier 1995, p. B3

MARTEL, Réginald. « Parvient-on à réveiller Éros? », *La Presse (Montréal)*, dimanche 18 février 1996, p. B3

MILLOT, Pascale. « Femmes et fantasmes », *Le Soleil (Québec)*, dimanche 15 février 2004, p. C3

MONTPETIT, Caroline. « Rougir en famille », *Le Devoir (Montréal)*, samedi 15 février 2003, p. F5

SERGENT, Julie. « Rougir de plus belle », *Voir (Montréal)*, jeudi 8 février 2001, p. 35

### ***Théories littéraires***

ANGENOT, Marc (1975), *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Québec, PUQ, 145 p.

- BARRETT, Caroline (1979), *La Femme et la Société dans la littérature sentimentale populaire québécoise 1940-1960*, mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Université Laval, 86 f.
- BÉDARD-CAZABON, Hélène et PROVOST, Christiane (1984), *Un subtil parfum de mensonge. Essai d'analyse d'un corpus de romans Harlequins*, mémoire de maîtrise, Faculté des sciences sociales, Montréal, Université du Québec à Montréal, 271 f.
- BETTINOTTI, Julia (1990), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ, 151 p.
- BLETON, Paul (1995), *Armes, larmes, charmes. Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, 290 p.
- BONENFANT, Nicole (septembre 1985), *Le rôle de la violence masculine comme support à la pulsion sexuelle féminine dans un échantillonnage de paralittérature sentimentale et érotico-pornographique*, Mémoire (M.A), Faculté des sciences sociales, UQAM, 170 p.
- BOYER, Alain-Michel (1992), *La paralittérature*, Paris, PUF, 127 p.
- CONSTANS, Ellen (1999), *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, 349 p.
- DUBRÛLE, Marie-Andrée (1986), *Le cas Harlequin : la mise à l'épreuve du sujet femme : une analyse des procédés narratifs et littéraires*, Faculté des lettres, Université Laval, 113 p.
- GAGNON, Andrée (1987), *Et si je t'aime, prends garde à toi : essai d'anthropologie sur la sexualité dans les romans Harlequin*, mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Université Laval, 107 p.
- HAMON, Philippe (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage*, coll. « Points », Paris, Seuil, 180 p.
- HOUEL, Annick (1997), *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 158 p.
- JOUBE, Vincent (2001), *La poétique du roman*, Éditions Armand Collin, Paris, France, 192 p.
- PATERSON, Janet M (2004), *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Éditions Nota bene, Coll. Littérature (s), Montréal, 226 p.

RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Éditions Delachaux et Niestlé, Coll. Science des discours, Paris, 202 p.

THIESSE, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien*, Paris, Chemin Vert, 270 p.

### *Sexe/genre et érotisme*

BATAILLE, Georges (1965), *L'érotisme*, Paris, Minuit, 306 p.

BADINTER, Elisabeth (1986), *L'un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 361 p.

BADINTER, Elisabeth (2003), *Fausse route*, Paris, Éditions Odile Jacob, 188 p.

BILLÉ, Serge (2005), *La légende du sexe surdimensionné des Noirs*, Paris, Le serpent à plumes, 198 p.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN (2006), « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, no 2, p. 5-27.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN (dir.) (2007), « Féminin/Masculin. Jeux et transformations », *Voix et images*, n° 95 (hiver 2007), Montréal, 171 p.

BOISCLAIR, Isabelle (2004), *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 392 p.

BOISCLAIR, Isabelle (2008), « Quelques égratignures sur la masculinité canonique chez Guillaume Vigneault », dans Isabelle Boisclair, avec la collaboration de Carolyne Tellier (dir.), *Nouvelles masculinités (?) L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*, Nota bene, p. 265-290.

BOISCLAIR, Isabelle (2009), « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain* de Nelly Arcan (2001), *Salon* de Marie Lafortune (2004) et *Pute de rue*, de Roxanne Nadeau », dans Doris EIBL et Caroline ROSENTHAL. (dir.), *Espaces urbains et autres dans la fiction canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, 12 feuillets.

BOURCIER, Marie-Hélène (2001), *Queer zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Éditions Balland, 247 p.

BOURCIER, Marie-Hélène (2005) *Sexpolitiques : Queer zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 301 p.



- BOURDIEU, Pierre ([1998] 2002) *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 177 p.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 670 p.
- BOZON, Michel (2005b), « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies : sex in contemporaray french writing*, vol. 42, N° 1, January-April, p. 6-21.
- BOZON, Michel (2005a), *Sociologie de la sexualité*, Éditions Armand Collin, Paris, France, 128 p.
- BRULOTTE, Gaëtan (1998), *Œuvres de chair : figures du discours érotique*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, 509 p.
- BUTLER, Judith et Gayle S. RUBIN (2001), *Marché au sexe*, Paris, EPEL, 175 p.
- CARRIER, Micheline (1983), *La pornographie : base idéologique de l'oppression des femmes*, Québec, Apostrophe, 77 p.
- CHABOT, Marc (2005), *Des corps et du papier*, Montréal, Leméac, 153 p.
- DAOUST, Valérie (2005), *De la sexualité en démocratie : L'individu libre et ses espaces identitaires*, Paris, PUF, Coll. Sociologie d'aujourd'hui, 276 p.
- DARDIGNA, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, Paris, Éditions François Masperos, coll. « Petite collection Maspero », 334 p.
- DE LAURETIS, Teresa (2007), « La technologie du genre », *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. de Marie-Hélène Bourcier, La Dispute, coll. « Le genre du monde », p. 37-94
- DESPENTES, Virginie (2006), *King Kong théorie*, Éditions Bernard Grasset, Paris, France, 159 p.
- DÉTREZ, Christine et Anne SIMON (2006), *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Éditions du Seuil, 281 p.
- DORLIN, Elsa (2008), *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, Coll. « Philosophies », 153 p.
- EVARD, Franck (2003), *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Paris, Les essentiels Milan, 65 p.

- FABRE Clarisse et Éric FASSIN (2003), *Liberté, égalité et sexualités : actualité politique des questions sexuelles*, Belfont édition, Paris, 270 p.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 211 p.
- FOUCAULT, Michel (1984), *Histoire de la sexualité Tome 2: L'Usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 285 p.
- FOUCAULT, Michel (1984), *Histoire de la sexualité Tome 3: Le souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 285 p.
- GAGNON, John H. (2008), *Les scripts de la sexualité : Essais sur les origines culturelles du désir*, Traduction de M-H. Bourcier et A. Giami, Paris, Éditions Payot et Rivages, 202 p.
- GIAMI, Alain (2000), « Les récits sexuels : matériaux pour une anthropologie », dans « Journal des anthropologues », N° 82-83, p. 113-127.
- GOFFMAN, Erving (2002), *L'arrangement des sexes*, Traduction de H. Maury, Paris, Éditions La Dispute, Coll. « Le genre du monde », 115 p.
- GOULEMOT, Jean-Marie (1994), *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Éditions Minerve, 186 p.
- GUILLAUMIN, Colette (1992), « Pratique du pouvoir et idée de nature. (I) L'appropriation des femmes », *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes. p. 13-48
- HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY (2006), *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Québec, Fides, 715 p.
- IGASSE Gérard et Daniel WELSER-LANG (Sous la direction de), (2003), *Genre et sexualités*, L'Harmattan, Paris, France, 246 p.
- LASSERRE, Audrey « Mon corps est à toi. Écriture(s) du corps dans les romans de femmes de la fin du XXe siècle. », dans MARQUIÉ Hélène et Noël BURCH (dir.). (2006), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?*, Éditions L'Harmattan, Coll. Bibliothèque du féminisme, Paris, France, 178 p.
- LECOURT, Dominique (dir.). (1999), Forum Diderot, *La sexualité a-t-elle un avenir?*, Paris, PUF, 122 p.
- MAINGUENEAU, Dominique (2007), *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 126 p.

- MARQUIÉ Hélène et Noël BURCH (dir.) (2006), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?*, Éditions L'Harmattan, Coll. Bibliothèque du féminisme, Paris, France, 178 p.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela (2002), *Penser le corps*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 181 p.
- MARZANO, Michela (2006), *Malaise dans la sexualité : le piège de la pornographie*, JC Lattès, Paris, France, 185 p.
- MATHIEU, Nicole-Claude (1991), *L'anatomie politique : Catégorisations et idéologies du sexe*, Côté-femmes éditions, Paris, 291 p.
- MILLETT, Kate (1971), *La politique du mâle*, Paris, Stock, 478 p.
- MOREL Armand et Denise NEVO (dir.) (mars 1995), *L'Érotisme en littérature*, Actes du colloque, Publication du département de langues modernes de l'Université Mount Saint-Vincent, Halifax, 349 p.
- PAGÉ, Pascale (2008), Traditions et innovations : la nouvelle érotique féminine au Québec, Mémoire (M.A), UQAM, 175 p.
- PAUVERT, Jean-Jacques (2000), *La littérature érotique*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 128 p.
- PRÉJEAN, Marc (1994) *Sexes et pouvoirs : la construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, PUM, 194 p.
- ROUSSOS, Katherine (2007), *Décoloniser l'imaginaire : Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 251 p.
- RUBIN, Gayle ([1975] 1998), *L'économie politique du sexe : Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*, Paris, Cahiers du CEDREF N° 7, 71 p.
- SALAÛN, Élise. (hiver 1998), « Érotisme et littérature : la révolution cachée », *Voix et images*, vol. 23, N° 2, p.297-313.
- SALAÛN, Élise (2002), « La passion selon elles : l'érotisme dans les romans au féminin des années 1980 », dans Isabelle BOISCLAIR (sous la direction de). *Lecture du genre*, Éditions Remue-Ménage, p. 145-159
- SALAÛN, Élise (2003), *Oser Éros : L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, Thèse (Ph. D.), Université de Sherbrooke, 466 p.



SALAÛN, Élise (2008), « Quand le serpent se mord la queue : le désir sexuel du sujet masculin en autofiction dans *Les miroirs de mes nuits* de Roger Fournier et *La chair du maître* de Dany Laferrière. », dans Isabelle BOISCLAIR, avec la collaboration de Carolyne Tellier (dir.), *Nouvelles masculinités (?) L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*, Nota bene, p. .

SAINT-MARTIN, Lori (2007), « Romans d'hommes, voix de femmes. "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *Voix et images*, n°95 (hiver 2007), p. 31-47

THIERS-VIDAL, Léo (2010), « De l'Ennemi principal aux principaux ennemis », Paris, L'Harmattan, 373 p.

### ***Médiagraphie***

FAUCHER Bernard (en remplacement de Christianne Charrette). « Marie Gray, éduquer par la littérature sensuelle », *Christiane Charrette en direct*, Montréal, Radio-Canada, 20 mars 2009 11h08, Émission de radio, (19 minutes 30 secondes)

PÉAN, Stanley (2002), « Québec love : la littérature érotique québécoise en question », *Le libraire*, [en ligne], juillet 2002, <http://www.librairiepantoute.com/article/article.asp?id=51>, (page consultée le 17 mars 2009)

SORIANO, Michèle (2008), « Violence, érotisme, pornographie : technologies du genre dans les genres policier et érotique », *Lectures du genre* n° 5, « Lectures théoriques, approches de la fiction »  
[http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_5/Soriano.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_5/Soriano.html) (page consultée le 10 mars 2009)

ZAFFREYA, Henri (2008), « La sexualité des paléolithiques », *Hominidès*, [en ligne], février 2008, <http://www.hominides.com/html/references/sexe-prehistoire-paleolithique-art2.html>, (page consultée le 25 mars 2009)

Entrevue de Marie Gray à l'émission « Vous m'en lirez tant » à la radio de Radio-Canada, dimanche 19 février 2006:  
<http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=18200&numero=1658>

*Not a love story : a film about pornography*, Réalisatrice, Bonnie Sherr Klein, ONF Canada, 1982, VHS, 60 minutes 40 secondes.

*Sexy Inc. Nos enfants sous influence*. Réalisatrice, Sophie Bissonnette, ONF Canada, 2007, DVD, 36 minutes 14 secondes.